النقد

ومرّ على النقد حين من الدهر كانت المهمة المناطة به فيه هي الكشف عن المآخذ والهنات التي تعرض للمبدع في كتابة نصه وكان النقد آنذاك لا يغادر فلك الجذر اللغوي الذي يظنّ انه جاء منه فهو من باب نقد الصيرفيّ الدينار والدرهم أي كشف الزائف من الصحيح . .

وامتداد تلك المهمة كان أن أوكل للنقد أن ينهض بترتيب درجات الجودة في النصوص التي يتناولها بحيث ينتهي إلى تحديد النص الأجمل والأفضل موضحاً سرّ هذا الجمال ومعالم هذا الفضل . .

وأصبح الناقد لذلك حكماً وقاضياً يتوخّى منه أن يحكم بالعدل والانصاف على ما يحتكم إليه فيه من النصوص ، وكانت كلمته كفيلة برفع من ترفع ووضع من تضع وتوتّرت العلاقة بينه وبين المبدع واجتهد المجتهدون في ضرورة اتسام هذه العلاقة بالنزاهة والحيادية والتلطّف في ابداء الرأي واطلاق الحكم والشفاعة له بتأكيد الحب والصداقة والنوايا الحسنة بين المبدع والناقد . .

ومرّ بعد ذلك حينٌ من الدهر تجاوز فيها النقد هذه المهمة واشتبه بالدرس الأدبي من حيث محاولاته المتكررة لكشف القيم الجمالية التي يمكن أن تكون كامنة في النص وما يمكن أن ينبني على هذا الكشف من تقريب النص لقارئه وتحبيبه فيه وايقافه على مكامن الابداع المندسة في ثناياه . .

واستحال الناقد نتيجة ذلك كلّه إلى (محلّل) وأصبحت حدود الكلمة القديمة تضيق عن استيعاب وتحديد مهمته الجديدة التي أخذ ينهض بها . .

وبين الوظفتين الناقدة والمحلّلة كانت للنقد محطّات نهض فيها بوظائف شتّى تراوحت بين تحليل الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أحاطت بالنص المنتج وبين تحليل نفسية المبدع الذى قام بانتاج النص وذلك في إطار محاولة تحديد ما يمكن تسميته بوعاء الابداع . .

غير أن النقد ما لبث أن تجاوز ذلك كلّه ولم يعد مرتهناً للابداع ولم يعد همّه قاصراً على التحليل فحسب إذ أنه ما لبث أن استحال هو نفسه إلى حقل معرفي يتطوّر من داخله وأصبحت النظرية النقدية ضرباً من التفكير يحدّد موقف الانسان من العالم من حوله ومن المعرفة التي يتعامل بها ومعها .

النقد لم تعد له وظيفة محدّدة بعد أن أصبح هو نفسه وظيفة ، أصبح فلسفة أخرى ، أو فلسفة ضد الفلسفة ، وأصبح طريقة في التفكير والنظر . .

ولهذا كلّه يجيء احتفاؤنا بالنقد واحتفاؤنا بدخول علامات عامها الثالث . .

والله ولي التوفيق .

التحـــــرير

ندوة علامات

وظيفـــة النقـــد

ورقة عمل مقدمة من : **عبد رب النبي اصطيف**

حـــوار

علي عقلة عرسان
نعيم اليافي
عبد الله أبو هيف
قاسم المقداد
سمر روحي الفيصل

أدار الحوار : سعيد السريحي

١ يوليو ١٩٩٣ م

اتحاد الكتاب العرب
دمشق

علي عقلة عرسان : (رئيس اتحاد الكتاب العرب) :

الأخوة الحضور ، أرحب بكم جميعا باسم اتحاد الكتاب العرب ، وأرحب باسمكم بالأخ الدكتور / سعيد السريحي عضو هيئة تحرير « علامات » ويسعدنى أن تعقد هذه الندوة حول وظيفة النقد هنا في اتحاد الكتاب العرب ، وبمشاركة الأخوة الكرام وادارة الدكتور / سعيد السريحي ، ونتطلع ايذانا من هذه الندوة بعد تقصير طال واستطال إلى أن تكون العلاقات الثقافية والأدبية أكثر متانة وأكثر قوة بيننا وبين أشقائنا في الوطن العربي ولاسيما في الخليج والجزيرة العربية . وقد لا يعرف كثيرون منا أوجه النشاط الثقافي والأدبي وحيوية ذلك النشاط في الجزيرة العربية اجمالا ، وستكون هذه فرصة لكتاب ونقاد اتحادنا وبلدنا لتكون لهم اطلالة على القاريء هناك وتكون لنا فرصة للتعرف على أشقائنا وأوجه نشاطهم . .

أرحب بكم وبالدكتور السريحي فليتفضل فهو صاحب البيت ونحن ضيوفه .

سعيد السريحي «مدير الندوة» :

أسعد الله مساءكم . . وأشكر لأستاذي الجليل علي عقلة عرسان تفضله بافتتاح هذه الندوة واستضافة اتحاد الكتاب لها ، وقد كان يغني هذه الندوة أن تعقد في ركن هاديء في بيت أحدكم ، غير أن هذه الحفاوة تجيء لتؤكد أن دمشق دائماً تظل فرح الثقافة وعرسها . .

هذه الندوة تجيء لتكون ثالثة الندوات التي تعقدها « علامات » وقد كانت الجامعة التونسية موطن الندوة الأولى ، والرياض موطن الندوة الثانية ، وشرف لعلامات أن تعقد ندوتها الثالثة في دمشق وفي مقر اتحاد الكتاب العرب .

وأشكر كذلك الصديق الكريم الدكتور / عبد رب النبي اصطيف على تفضله بإعداد ورقة العمل التي تطرحها « علامات » للحوار ، وتجيء استجابة الدكتور / اصطيف امتدادا لتعاونه معنا منذ الأعداد الأولى لعلامات وكتابته الدائمة لها . .

وقبل أن أعطيه الكلمة لتقديم ورقته أشكر الأصدقاء الأفاضل الذين يشاركون معنا في مناقشة هذه الورقة وهم : الدكتور / علي عقلة عرسان والدكتور / نعيم اليافي والدكتور / قاسم المقداد والدكتور سمر الفيصل .

كما أشكر للحضور الكرام تفضلهم بحضور هذه الندوة وأدعو الدكتور اصطيف لتقديم ورقته .

ورقة العمل :

١ ـ وظيفة النقد

يسعى ميخائيل نعيمة في مطلع مقالته « الغربلة » (التي حاول من خلالها شرح طبيعة النقد الأدبي ووظيفته ودوره في المجتمع العربي في نهاية الربع الأول من القرن العشرين) إلى تسويغ هذه الفعالية الانسانية المتصلة بالآخر بإقامتها على أساس متين من حق الإنسان في التعبير الحر عن آرائه وأفكاره ومشاعره فيقول :

« إن شخصية الكاتب أو الشاعر هي رمزه الأمثل ، فله أن يأكل ويشرب ويلبس ما شاء ومتى شاء وحيث شاء . له أن يعيش ملاكاً ، وله أن يعيش شيطاناً ، فهو أولى بنفسه من سواه . غير أنه ساعة يأخذ القلم ويكتب ، أو يعلو المنبر ويخطب ، وساعة يودع ما كتبه وما فاه به كتاباً أو صحيفة ليقرأه كل من شاء ، ساعتئذ يكون كمن سلخ جانباً من شخصيته وعرضه على الناس قائلاً : « هو ذا ياناس ، فكر تفحصونه ، ففيه لكم نور وهداية ، وهاكم عاطفة احتضنوها فهي جميلة وثمينة » ، وإذ ذاك يسوغ لي أن أحكّ فكره بمحك فكري ، وأن أستجهر عاطفته بمجهر عاطفتي ، وبعبارة أخرى ، أن أضع ما قاله لي في غربالي لأفصل قمحه عن زؤانه وحسكه فذاك حق لي كما أن من حقه أن يكتب ويخطب »[١] .

وهكذا فإن الكاتب بمجرد ممارسته لحقه في نشر ما اختار من فكره وشعوره وميوله يعطي الناقد حق نقد هذا المنشور والنظر فيه شرحاً وتفسيراً . وتحليلاً ، وموازنة ، وحكماً ، ولكن هذا التسويغ المنطقي الذي يلجأ إليه نعيمة ليس السبيل الأمثل فيما يبدو لي لبيان مشروعية النقد الأدبي . ذلك أن هذه الفعالية الإنسانية المهمة جداً في جميع وجوه الحياة البشرية وبخاصة في بحثها عن هامش الأفضل في هذه الوجوه ينبغي أن تسوغ على أساس من وظيفتها الحيوية في مختلف جوانب عملية الانتاج الأدبي في أي مجتمع إنساني أولاً ، وعلى قاعدة من أنموذج التفكير السليم الذي تقدمه من خلال ممارستها ثانياً ـ هذا الأنموذج الذي ينبغي أن يتسع ليشمل في تأثيره جميع وجوه الحياة الإنسانية التماساً لكل تقدم ممكن في أي منها . ولعل هذا ما دفع بالكثير من النقاد في مختلف العصور والتقاليد الثقافية القومية إلى دراستها تحت عناوين مختلفة ، ربما كان من أبرزها « وظيفة النقد في الوقت الحاضر » لماثيو أرنولد(٢) ، و « وظيفة النقد » لإليوت(٣) ، و « مهمة النقد » لهيلين غاردنر(٤) ، و « وظيفة النقد اليوم » لألفرد كازين(٥) ، و « النقد ووظائفه » لمحمد مندور(٦) ، و « وظيفة النقد من مجلة السبكتيتر إلى ما بعد البنيوية » لتيري إيغيلون(٧) ، و « وظيفة النقد : إنسانية ونقد » لروبرت كون ديفيز(٨) ، ورونالد شليفر(٩) ، وغيرها .

* * *

٢ ـ مدخلان :

والحقيقة انه فضلاً عما يمكن أن يقدمه توضيح وظيفة النقد من مشروعية للفعالية النقدية وممارساتها في أي مجتمع ، فإن مناقشة هذه الوظيفة وجه مهم من وجوه البحث في نظرية النقد التي تشمل طبيعته ووظيفته وحدوده . ذلك أن من الحيوية بمكان أن يكون جميع المسهمين في عملية الانتاج الأدبي في المجتمع على بينة من هذه الوظيفة حتى يتبينوا خطورتها وأهميتها ويحرصوا بالتالي على سلامتها ، لما تنطوي عليه من سلامة لعملية الانتاج الأدبي ذاتها .

ولكن ما السبيل الأمثل لدراسة هذه الوظيفة ؟ يبدو لي أن ثمة مدخلين أساسيين لمقاربتها هما :
ـ المدخل التاريخي التطوري Diachronic الذي يتتبع بالدرس بيانات النقاد عبر العصور وفي مختلف التقاليد القومية عن هذه الوظيفة وممارستهم لها في مجتمعاتهم .
ـ وهنا المدخل الآني Synchronic الذي يسعى إلى النظر في هذه الوظيفة من الموقع المعرفي الذي ييسره العصر ، فيتفحصها محدداً صورها الفعلية والممكنة ، ويجمع بالتالي بين الانطلاق من الواقع الراهن المؤسَّس على الماضي المنصرم واستشراف المستقبل الذي يرجى أن يكون امتداداً طبيعياً لهما معاً . وكما أن الأدب فيض يشبه الزمن المنطلق من الأزل نحو الأبد يكون النقد المحكوم بالأدب أساساً مشروعاً ممتداً مفتوحاً في ممارساته على الماضي الضارب في القدم ، والمستقبل الملفع بالأمل ببلوغ ما هو أفضل .

وإذا ما رغب المرء في تبني هذا المدخل فإن عليه أن يميز في تفحصه لصور وظيفة النقد بين الوظائف المتصلة بالعملية الأدبية ذاتها وتلك التي تتجاوزها ، أي بين الوظائف الأدبية ، والوظائف فوق الأدبية Extra-literary .



٣ ـ الوظائف الأدبية

فأما الوظائف المتصلة بالعملية الأدبية ذاتها فانها يمكن أن توزع على العناصر الأساسية الثلاثة في هذه العملية وهي الكاتب ، والقاريء ، والنص .

٣ ـ «أ» ـ تجاه الكاتب :

ولننظر باديء ذي بدء في الوظائف التي ينبغي أن يؤديها النقد للكاتب ، أو المنتج أو المؤلف ، أو المرسل ، أو المبدع ، أو سمِّه ما شئت .

ربما كانت أولى هذه الوظائف هدايته إلى ما يصلح له من أجناس أدبية رئيسية

أو فرعية . فالرغبة والميل لا يكفيان في عملية الانتاج الأدبي ، فثمة الاستعداد والامكانات والقدرات والمؤهلات الفطرية والمكتسبة وغير ذلك مما يشكل اكتشافه في وقت مبكر من حياة الأديب عاملاً مهماً جداً في وضع أقدامه والمضي خطوات واسعة في السبيل التي تقوده إلى النتيجة المرجوة والغاية المأمولة .
ولاشك أن للنقد دوراً مهماً يؤديه هنا في مساعدة الأديب في اختيار السبيل التي تلائم استعداداته وامكاناته وقدراته ومؤهلاته ، ولا أظن أن ثمة حاجة للإشارة إلى أن إخفاق العديد من الكتاب مردّه أنهم لم يكتشفوا نقاط قوتهم ويفيدوا منها في اختيار الجنس الأدبي الذي يمكن أن يتقدموا فيه ، وأن النقد لم يساعدهم في هذا الاكتشاف ، وبالتالي خاب سعيهم لأنهم اختاروا ما لايصلحون له .

ولنسمع نعيمة ثانية يحدثنا عما يمكن للناقد أن يقدمه للكاتب في هذا المجال . يقول نعيمة في (الغربال) :

« والناقد مرشد لأنه كثيراً ما يرد كاتباً مغروراً إلى صوابه أو يهدي شاعراً ضالاً إلى سبيله . فكم من روائي عظيم توهم في طور من أطوار حياته أنه خلق للقريض . لكنه نظم ولم ينظم سوى كلام . إلى أن قيّد الله له ناقداً رفع الغشاء عن عينيه فأراه أن الرواية مسرحه وليس البحور الشعرية »(١٠)

وثمة بعد ذلك مساعدة الكاتب على تطوير عمله في الجنس الأدبي الذي اختاره ، فلا شك أن للناقد دوراً مهماً هنا في بيان المؤشرات الايجابية والسلبية في عمل أي كاتب ، وتوضيح سبل تعزيز المؤشرات الايجابية ، وطرق تجاوز المؤشرات السلبية ، فضلاً عن دوره التعليمي في توضيح الكثير من الأمور التقنية المتصلة بعملية انتاج النص الأدبي التي ربما لم يتح تكوين الأديب الثقافي له أن يستوعبها ويعيها ويفيد منها في انشائه لنصه . وكان جلّ اعتماده في ممارستها على التقليد والمتابعة للآخرين دون فهم حقيقي لمختلف أبعادها . وهنا بالطبع ما يقدمه الناقد من رؤى واستبصارات لمختلف جوانب العملية الابداعية من خلال شروحه وتحليلاته وتفسيراته وموازناته وأحكامه التي تتناول نصوص

الأديب . وعلى الرغم من أن البعض يقلل من أهمية هذه الوظيفة لأنه يعتبر نفسه كأديب أولى بفنه وأكثر تفهماً له وأعمق تبصراً بخفاياه من غيره ، ولكن الحقيقة التي لا يمكن أنكارها هي أن الناقد المبدع يستطيع أن يرى في كثير من الأحايين أكثر مما يمكن أن يراه الأديب نفسه في أعماله أو آثاره .

وعلى أي حال فإن الأدباء الذين لا ينظرون بجدية إلى الوظيفة السابقة ويرون فيها مجرد ادعاء يغطي به الناقد عجزه عن ممارسة كتابة الانشاء الأدبي ، يقرون بوظيفة أخرى للناقد هي قيامه بشرح العمل الأدبي وتفسيره أو إيصال دلالته إلى القاريء ، أو بدور الوسيط بين الكاتب والقاريء . وعلى الرغم من أن الكثير من الأدباء لا يرضون في الغالب عن شروح الناقد وتفسيراته ويشككون فيها ، فإنهم من جهة لا يفتأون يشكون من قصور النقد وعدم أدائه لوظيفته البينية هذه ، وتراهم باستمرار ساخطين على النقاد لإهمالهم أعمالهم وانشغالهم عنها بأشياء أخرى ، أو لتمييزهم بين هذا وذاك من الكتاب ، والأدهى من كل ذلك أنهم يشككون بالنقاد لأنهم غير موضوعيين في تناولهم أو غير مؤهلين لدراسة أعمالهم ، أو لا يستطيعون التحليق إلى سماوات الإبداع التي لا تتيسر إلا لنسور الأدباء دون بغاث النقاد . والحقيقة أنه ما فتئت العلاقة بين الأديب والناقد علاقة توتر ونفور وسخط وتبرم نتيجة لغياب المناخ الصحي السليم المعافي لممارسة النقد في المجتمع العربي الحديث مما لا مجال للحديث عنه في هذا المقام .

* * *

٣ ـ ب ـ تجاه القاريء :

وإذا ما انتقل المرء من وظائف النقد تجاه الكاتب إلى وظائفه تجاه القارىء فإنه يجدها أكثر وضوحاً وأقل خلافية . وأول ما يمكن ملاحظته هنا أن القراء عامة يقرون لنقاد الأدب في معظم الأحيان بتوافر الخبرة والوقت اللذين يسمحان لهم بممارسة وظائفهم تجاه قرائهم خاصة ومجتمعهم عامة . ومع أن القراء العرب لا

يعتمدون كثيراً في اختيارهم لما يقرأون على النقاد وآرائهم في النتاج الأدبي الجديد بقدر اعتمادهم على بريق الأسماء والاثارة التي توفرها اليوم مختلف وسائل الإعلام وأحياناً أجهزة الرقابة ، فإن المرء لا يمكنه إلا أن يقر من جهة أخرى أن مؤسسة المراجعة أو Reviewing الراسخة الأقدام في المجتمعات المتقدمة مهمة جداً في إرشاد القاريء إلى ما ينبغي أن يقرأ من ركام الكتب التي تقذف بها المطابع كل صباح ، خاصة وأن أثمان الكتب مرتفعة ، وضيق ذات يد القراء المدمنين من أصحاب الدخل المحدود ، ومحدودية رفوف كتبهم في الشقق الشبيهة بعلب الكبريت التي تسود عادة في المدن العربية ، تجعلها أكثر حيوية وضرورة في المجتمع العربي الحديث ، وفضلاً عن ارشاد القاريء إلى ما ينبغي له أن يقرأه فإن الكثرة الكاثرة من النتاج الأدبي الجديد بحاجة إلى دليل للقاريء يرافقه في تقليبه لصفحات ما يقرأه يشرح له ما غمض منه ، ويفسر ما استغلق عليه ، ويحلل له ما كان معقداً ، ويوازنه بأضداده وأمثاله ، ويحكم عليه ، وينزله المنزلة التي تحدد موضعه في نفسه .

صحيح أنه يفترض بالمؤسسات التعليمية من مدرسة وجامعة ومعهد متوسط وغيرها أن تقوم باعداد القارىء على نحو ما لاستقبال مايقرأه بالحد الادنى من الفهم والاستيعاب والتذوق والتقدير ، ولكن وضع هذه المؤسسات في المجتمع العربي الحديث وعدم وعيها لوظيفتها الحيوية هذه يؤكد أهمية وظيفة النقد تجاه قرائه وخاصة في الاخذ بيدهم وقيادتهم في معارج الادب وسماواته .

والواقع ان القراء حتى اولئك الذين تيسر لهم تدريب معين في مرحلة من مراحل تكوينهم الثقافي ـ بحاجة إلى مايمكن تسميته بالتعليم المستمر في ميدان نظرية الادب وكل مايتصل بعملية انتاج الادب في المجتمع ، وهذه تفرض على النقد وظيفة مستمرة هي تثقيف القارىء أو على الاقل إحاطته علماً بكل مايجد من فن الادب والفنون الاخرى وما يستتبع ذلك من تطور سبل مقاربته ودرسه .
وإلى جانب ذلك ثمة وظيفة تصحيح الاذواق التي تألف السائد والشائع وتنفر من الجديد والرائد والطليعي وربما تصبح عدوة له ـ والانسان ابدا عدو لما يجهله ـ وهذا نعيمة يحدثنا بطريقته الخاصة عن هذه الوظيفة فيقول :

« لكننا في حاجة الناقدين لان اذواق السواد الاعظم منا مشوهة بخرافات رضعناها من ثدي أمسنا وترهات يومنا ، والذي يضع لنا اليوم محجة لندركها في الغد هو الرائد الذي سنتبعه ، والحادي الذي سنسير على حدوه »(١١) .

وهذا اليوت يقرن بين وظيفة توضيح الاعمال الفنية ووظيفة تصحيح الذوق فيقول : « ينبغي للنقد أن يقرّ دائماً بهدف منظور ، وهو ، على وجه التقريب ، توضيح الاعمال الفنية وتصحيح الاذواق »(١٢) .

وأخيراً فإن هناك وظيفة تحقيق التواصل الافضل بين القارىء والكاتب وخاصة الخارج على قانون السائد والمألوف في المعايير والمقاييس والانظمة والقيم الفنية في مجتمع معين . فكثيراً « ما يخرق المتميزون والعباقرة من الأدباء والكتاب معايير مألوفة ، ومقاييس سائدة ونظماً مقرا بها وقيماً مجمعا عليها فيُضطهدون ويُستبعدون وقد يحاربون حتى في لقمة عيشهم بغرض اعادتهم إلى الطريق المألوفة التي تجمعهم بقرائهم ، ويأتي ناقد مرهف الحس ، نافذ البصيرة ، حاد الذكاء ، عميق التفكير فينظر في انتاج هؤلاء المتميزين والعباقرة ويعطيه حقه من الدرس والتحليل وبالتالي من القيمة ويتسعيد له مكانته التي ينبغي ان تكون له بعد اقناع الناس بجدواه وجديته وسمّوه ويكون بذلك قد قام بوظيفة حيوية ومهمة في تطوير عملية الانتاج الادبي في مجتمعه والرقي بها وتوضيح الآفاق الجديدة التي تستشرفها .

مهما كان الامر فان ماتقدم من وظائف للنقد تجاه الكاتب والقارىء ليست في حقيقة الامر إلا من لوازم وظيفته المباشرة والاساسية وهي مقاربته للنص الادبي الذي هو الساحة الفعلية لمجمل الافعال والنشاطات العلمية النقدية كالشرح والتحليل والتركيب والتفسير والموازنة والمقارنة والحكم وغيرها ، فما هي هذه الوظيفة وما هي جوانبها المختلفة ؟

٣ ـ جـ ـ تجاه النص :

ربما كان من اولى وظائف النقد تجاه النص تثبيت هويته ، واذا كان النص الحديث لايطرح هذه المشكلة على نحو صارخ بسبب وجود التسهيلات الطباعية والتسجيلية المختلفة التي تيسرّ تثبيت هويته ومن ثم وصولها إلى القارىء ، فإن

النص القديم بمخطوطاته المتعددة المتفاوتة في قدمها وفي قربها من نص المؤلف الذي كتبه أو أملاه ، وفي توزعها في مختلف البقاع ، وبما يطرحه تحقيق هذا النص من مشكلات ومصاعب ووجهات نظر ، وقراءات وغير ذلك ، ربما كان مؤشراً واضحاً على حيوية هذه الوظيفة التي تقوم على أساسها الـوظائف الاخرى ، فكيف للناقد أن يؤدي أيّاً من العمليات النقدية الاخرى اذا لم يستطع أن يثبت هوية النص الذي بين يديه ؟ وبالطبع فإن هذه المشكلات والمصاعب لاتكاد تذكر عندما يأتي الامر إلى تثبيت هوية نصوص الادب الشعبي المتناقلة شفاها » ، والتي تكاد تكون نصوصاً عائمة . وعلى الرغم من ان الحديث عن وظيفة النقد في هذه السطور ينصرف إلى الادب المدون فإن الادب الشعبي جزء مهم من الموروث الشعبي الذي يشكل بدوره مكوناً أساسياً من المكونات الثقافية للأمة ، وهو في ذلك مثله مثل اي فن شفوي أو مدون ، يتبادل التأثير والتفاعل مع الآداب المدونة ويسهم بطريقته الخاصة في تشكيل عقلية منتجيها وناقديها معاً » .

ومن المعروف أن هوية النص متصلة أوثق الاتصال بهوية صاحبه ، ومن المهم للناقد قبل مباشرته لنصه أن يتحقق ليس فقط من هوية هذا النص بل ان يتثبت كذلك من نسبته لصاحبه ، ومشكلات النحل والانتحال قديمة قدم الادب نفسه ، شائعة شيوعـه بين الامم والشعـوب ، ولايستطيـع النقد تجاهلها ، إذ لابد من مواجهتها والتغلب عليها (كما فعل ابن سلام في بدايات النقد العربي الكلاسي في مؤلفه المهم طبقات فحول الشعراء) حتى يستطيع أن يمضي إلى تأدية وظائفه النقدية الاخرى تجاه النص ومنتجه ومستهلكه .

وبعد ان يتثبت النقد من هوية النص وصحة نسبته لصاحبه فإن عليه أن يقوم بوظيفة خدمته المتمثلة بالشرح لما يصعب على القارىء فهمه ، والتحليل للمعقد من جوانبه والتفسير لما استغلق من رموزه ودواله ، والموازنة له بنظيره والاشارة إلى مااتفق فيه واختلف مع النصوص الاخرى في الادب القومي أو في الآداب الاجنبية الاخرى التي كان على تماس معها ، ثم الحكم عليه وبيان منزلته

وموضعه من مسيرة الجنس الادبي الذي ينتمي اليه في الادب القومي الذي ينضوي تحت لوائه .

وهذه الوظيفة تؤدي في المجتمع من خلال مؤسسات التربوية (المدرسة ، المعهد ، الجامعة) والثقافية (الكتاب ، والمحاضرة ، والمؤتمر ، والندوة) والاعلامية (الدورية ، والاذاعة والتلفزيون) التي تحكمها من مختلف جوانبها ، وتحدد مستواها وأهدافها ، وغاياتها واجراءاتها) وطرقها وغير ذلك مما يدركه ممارسو النقد في هذه المؤسسات بحدسهم قبل ان يواجهوه بتجاربهم المباشرة وغير المباشرة .

وعلى الرغم ان هذه الوظيفة تكون مرتبطة بالمؤسسة المعنية ، محفورة بها ، موجهة لخدمتها ، ومساندة لاهدافها وتوجهاتها العامة ، فإن ثمة وظيفة نظيرة لها تتصل بها وإن كان ذلك على نحو غير مباشر ، هي وظيفة الدفاع عن النص الادبي وحمايته من سوء الاستخدام وسوء التوظيف اللذين قد يمارسان من جانب النقاد او الدارسين الذين يضعون النص الادبي أحياناً في خدمة أهداف خارجة عن وظائفه الحيوية في الحفاظ على القيم التي تبقى على انسانية المجتمع الانساني التي تغدو ثانوية بالقياس إلى قيام هذه المؤسسات واهدافها وغاياتها .

والحقيقة أن هذه الوظيفة جزء من وظيفة أشمل تتصل بهذا النص من حيث كونه جزءاً مهما من تراث الامة التي ينتمي اليها الناقد ـ هذا التراث الذي ينبغي ان يظفر بالعناية التي تليق به وتحفظ من خلاله هوية الامة التي أنتجته ، صحيح أن المجتمع بمختلف مؤسساته يسعى للحفاظ على هذا التراث ، إلا أن على الناقد أن يؤدي هنا وظيفة القيم على المثل والمبادىء والقيم التي ينطوي عليها هذا التراث فيبرزها فيه ، ويعمّق ابعاد وجودها في مختلف جوانبه ، ويحميها حتى لاتكون في موضع الخادم لما هو خارج عنها من مصالح واهداف دنيوية آنية تتصل بمؤسسة ثقافية او تربوية او اعلامية او سياسية تتجاوز الاعتبارات الانسانية القريبة والبعيدة المدى .

مهما كان الامر فان وظيفة النقد الاساسية هذه ينبغي ألا تنصرف فقط إلى النصوص الموجودة بالفعل من الأدب القديم أو الأدب الحديث بل يجب كذلك ان تعني بالنصوص الموجودة بالقوة فتسعى إلى نقلها من طور القوة إلى طور

الفعل باستشراف آفاق تطور النص الادبي الممكنة ورسم معالمها وتوضيحها وربما تحديد مساراتها للسالكين من شداة الأدب وشيوخه حتى يبلغوها ويرتقوا بالنص الادبي الحاضر إلى مستويات ارفع تليق بالامة التي ينتمي اليها وتليق بالانسان الذي ربما كان من اهم مايميزه عن غيره من المخلوقات أنه كائن طموح .

٤ ـ الوظائف فوق الادبية :

والحقيقة ان هذا الطموح في الكائن البشري هو مايدفعه إلى التطلع إلى آفاق اخرى لوظيفة النقد يتجاوز فيها الوظائف الأدبية التي تقدم ذكرها إلى الوظائف فوق الادبية ويسمو فيها فوق عنصرين من عناصر المجتمع ، هما الكاتب والقارىء اللذين يجمع بينهما الأدب إلى المجتمع بأسره والحياة بشمولها ، وربما كان من ابرز الوظائف التي يتطلع النقد إلى ممارستها تجاه المجتمع تأكيد القيم السامية في أي عمل إنساني والالحاح على هامش « الافضل » في الحياة الانسانية والتذكير به باستمرار والحفز على بلوغه والسعي نحوه بشتى السبل . إن الحس النقدي الذي يُميِّز دائماً بين الغثّ والسمين كمرحلة اولى ، وبين الجيد والاجود من غيره ، والاجود إطلاقاً كمرحلة ثانية ، وبين الواقع وبين الممكن كمرحلة ثالثة ، وبين الممكن بالفعل والممكن بالقوة في الانسان او في اي عمل تأتيه يداه ، كمرحلة رابعة ، والذي يؤمن ايماناً عميقاً بأن الزبد يذهب جفاء وان الذي ينفع الناس يمكث في الارض ، والذي يأخذ على عاتقه الافصاح عن ضمير المجتمع والامة ، والتذكير دائماً بما يبقى على هويتها الاصيلة من القيم والمثل والمبادىء والمعايير والمقاييس والاعراف ، ينبغي أن يشمل كل جوانب الحياة الانسانية .

ويجب ان يمارس بداية من جانب النقاد الذين يقدمون لمجتمعهم وأمتهم نماذج سامية هادية في التفكير السليم والمعافي تحتذي ممن يأخذ عنهم حضوراً أو سطوراً في مختلف وجوه الحياة البشرية ، في السياسة ، والاقتصاد ، والتربية والتعليم ، والثقافة ، والفكر ، وغيرها ، وأكاد أزعم انها ينبغي ان تستلهم في السلوك اليومي للافراد ، يأخذون بها أنفسهم ومن حولهم حتى يقوم كل شيء في المجتمع الانساني على اساس من العقل ، المشفوع بالرؤية المتبصرة ، المتطلع أبداً إلى مستقبل افضل يليق بخليفة الله فى الارض .

الحـــوار

علي عقلة عرسان :

في هذه الكليمات التي اقدمها أحب أن أبدأ بالتأكيد على أهمية ما اشتملت عليه الورقة وعلى وضوحها أيضاً وسوف اتوقف عند بعض النقاط التي اثارتها الورقة وأحاول أن اضيف ما اعتقد انه من وظيفة النقد حددت الورقة مقولة نسبتها إلى الناقد ، وهذه المقولة تزعج المؤلف في أكثر الاحيان ، فقالت أنه يقوم بدور « الهادي » ، وعند المؤلف ينقلب دور الهادي إلى دور الاستاذ المعلم ، ويقترن هذا بنوع من الفوقية التي توتّر دائماً علاقة المؤلف بالناقد ، وأنا لا أزعم أن النقد ينبغي أن يتخلى عن هذه الوظيفة ، ولكنني لا أحب لها هذه التسمية ، ولا احب أيضاً أن يدخل الناقد على المؤلف أو على النص هذا المدخل ، اذا كان للنقد من أهمية ووظيفة ودور حيال المؤلف صاحب النص ، فإن ذلك لا يتأتى الا من خلال اقتدار الناقد على ان يقدم للمؤلف عيوبه على طبق من ذهب ، وأن يتقرب إليه تقرب الصديق لاتقرب الاستاذ ، وأن لاينفره بقلمه عن مسارٍ قد يكون صحيحاً يريده له ، وكثيراً ما نشأت علاقة نافرة بين ناقد ومنقود من جراء استخدام بعض الكلمات فتركت فجوة ، وشكلت جرحاً ، أنا أريد أن أنظر إلى الناقد من خلال هذه الوظيفة بالذات ، على أنه صديق عارف كبير ، وهذا الصديق العارف الكبير يعرف كيف يقدم علمه بأدب وأدبه بعلم ، وأن يستوطن قلب المؤلف بحب ، وعندها يبث آراءه دون أستذة ودون تعليمية واضحة .

وسأقرن بين مدخل الناقد الى المؤلف ومدخل الناقد الى القاريء ، فكثيرا مانرى نقدا تناول نصوصا او مؤلفين او معلوماتية معينة في النقد بكثرة او بزخم من المصطلحات وبوفرة من المعلومات التي لا تمت الى الحالة الوضعية النقدية بصلة ، فيستعرض عضلاته على القاريء والمؤلف مما يجعل الاثنين في حالة اقرب الى الاحباط ، فقد يلجأ بعض النقاد الى تكثيف المعلوماتية المصطلحية والى اشتقاقات واصطلاحات كثيرة ، والى سوق اسماء كثيرة حتى ليذهل القاريء عن هدف النقد في تلك اللحظة ، او عن وظيفة الناقد في ذلك

الموضوع ، وإذا جاز لي ان استعمل تعبيرا وأن أقتطف مصباح ديوجين للحظة عابرة ، فانني اقول ان الناقد المحب العارف الصديق ، هو ذلك الذي يستعير مصباح ديوجين بأدب ليسير في مجاهل النص ويلقي الضوء على تلك المجاهل ليبرز مناطق الجمال ، ويسهل ماصعب في التأليف ويبين القيم ، وليس العمل الأدبي في نهاية المطاف الا مجموعة من القيم ، وايضا يبرز بعض مواطن الابداع التي غابت حتى عن المؤلف في قصدية واضحة يبرزها للمؤلف ذاته ، فيثير فيه اعجابا وعجبا ، وبالتالي يقيم جسرا من الثقة وبين الاثنين لمرات قادمة .

لا أحبذ كما قلت وظيفة الابوة بالنسبة للناقد ولكن وظيفة الأخ الأكبر او المحب الكبير .

نقطة اخرى اريد ان اقف عندها ، هي ارشاد القاريء الى ماينبغي ان يقرأ ، وأقول كما قالت الورقة ان هذه مهمة أولى ، وأود أن أشير الى مهمة أولى أخرى وهي ارشاد القاريء الى مواطن الابداع في مايقرأ ، وإلى كيفية استيعاب مايقرأ ، وإلى كيفية تحديد وتفسير النص ، وتوسيع دائرة المعرفة به عبر تاريخ المعرفة الانسانية ، وعبر انتماءات النص الى العطاء الثقافي من جنسه او من أجناس تتصل به ، وأكاد أتوقف كثيرا عند هذه الوظيفة ، لأنني استجلي فيها استاذية كبيرة للناقد دون ان يعلن عنها ، استاذية يقدمها بتواضع جم فيسحر القاريء ويسحر المؤلف معا ، وهي تقديم مواطن الجمال وسبحات الفكر وتجليات الابداع والقيم الفنية والفكرية في النص والمضمون الذي يمكن ان يرتقي اليه والمعاني التي يمكن ان تستشف منه ، ذلك تعميق للمعرفة على ارضية النص كنص ، وعلى ارضية المؤلف كمبدع أول النص ، والناقد الذي يريد ان يختطف اولوية الابداع من المبدع الأول ، سوف يفوز بغضب وسخط ذلك المبدع ، ونحن نعرف دائما ان الابداع سابق على النقد ، وان النقد له الوظيفة الكبيرة ، ولكن ليس له الا السبق في الابداع النقدي ، وليس السبق على الابداع ذاته ، قال جوتيه ان قاريء الرواية والناظر الى المسرحية يشعر بالفرج والخلاص وانفعالاته التي زودت ببؤرة تتركز فيها تتركه في نهاية تجربته الجمالية في حالة من هدوء العقل ، ويأتي الناقد دائما ليجعل حالة هدوء العقل تلك حالة

متوقدة ، حيوية ، منفتحة على الآخر ، وأن يطوف مع الابداع في مجالات عديدة .

وعلينا هنا الا ننسى قضية مطروحة على الابداع ، ولكنها موكلة ايضا الى النقد ، وهي قضية الحرية التي تتجلى احيانا حتى في مصطلح الحداثة ، فالنص او المؤلف او الابداع دائما يرمى الى قضية الحرية في اى نص ، وعلى الناقد ، لاسيما في مجتمعات تتفاعل او تتعامل مع الأدب كمجتمعاتنا ، ان يركز على قضية وظيفة الحرية في النص الابداعى او لدى المؤلف ، لأن النص المبدع او المكتوب ، فهو يرمى إما إلى تحرير الروح من الاغلال ، او إلى تحرير المجتمع من رواسب التخلف ، أو إلى تحرير الجماعة البشرية من جهل ومن قيود نفسية اجتماعية وغير ذلك ، ولقد ربطت قضية الحرية بقضية الحداثة لأنه أحيانا تعرّف الحداثة بأنها نوع من الضربة الحرة في كل المجالات ونحو كل المدارس والاتجاهات في فتح طريق الحرية امام الابداع ، وايضا فتح طريق الحرية امام التلقي ، وعندما يفتح الناقد طريق الحرية وينير هذا الطريق ويضخم هذه المقولة عند المؤلف فإنه يجعله يسلك الطريق الأهم الذي يسلكه الابداع حيال البشرية ، وهو تحرير الانسان من جوع وخوف ، وايضا تحرير الانسان من كل المعوقات الداخلية المرتبطة بالمعرفة ، او المرتبطة بالحياة والمرتبطة بالظلم او اى حس آخر يسيطر عليه ، وظيفة النقد في هذا الجانب وظيفة تخدم الفكر ، تخدم المضمون ، تخدم وظيفة الأدب ، وتضيف الى وظيفة النقد تعميق وظيفة الأدب في الحياة الاجتماعية ، وفي اطار الابداع ذاته حيث يصبح الابداع مستشعرا لأهمية الحرية عند التعامل مع الكلمات ، وقد قال سارتر في كتابه مامعناه : ليس معنى العمل الأدبي هو مجموعة الكلمات التي فيه حتى نركز كمبدعين او كنقاد ، على نوع الكلمات ومجموع الكلمات ومترادفات الكلمات ، لا ، إن المعنى هو في المجموع العضوي للكلمات ، اى فيما تقدمه الكلمات بعد ذلك من مضامين وقيم ، وليس كثرة تلك المفردات او تنوعها او غناها .

ومن وظائف النقد الاساسية ان يعرف كيف تعامل المؤلف مع اللغة وكيف اصبح النص على يدى المؤلف مجموعة من الكلمات موظفة بدقة ، او غير موظفة

بدقة ، الناقد هنا يدخل مدخلا عريقا ونافعا وعظيما تجاه المؤلف حينما يركز على كيفية تعامل المؤلف المبدع مع الكلمات وتوظيفه لها : هل وظفها التوظيف الابداعي الكثيف ذا المضمون الذي يعقله عقل ، وتحدده وظيفة النص وأهداف النص ، وهل بذّر أو اقتصد في ذلك ، وأين ركز جماليا وأين أضاع الخيوط ان صح التعبير ، فانفرط عقد النظم وأصبح نشاز كلمات لايجمعها مضمون رئيسي ، وقضية التعامل مع الكلمات تحديدا ، وكيفية توظيفها في مضمون عضوي ، من القضايا التي أرى ان النقد لابد ان يلتفت اليها ليخوض في معنى المعنى الذي ركز عليه الجرجاني كثيرا ، والذي ناقشه نقادنا العرب كثيرا ، والذي تفوز فيه لغتنا العربية بقصب السبق ، لأنه من غني الدلالة في الألفاظ ومعانيها مما لا يتوافر في لغة اخرى .

قضية اخرى اراها مرتبطة بمجتمعاتنا وبتاريخ الأدب وتدخل في وظائف النقد لأنها اصلا من وظائف الأدب ، وهي قضية اشارت اليها فيرجينيا وولف في كتابها « مستر براون » تتلخص تلك المقولة في الآتي :

تقول عندما تتغير العلاقات بين البشر فلابد ان يتبع ذلك تغيير في النظرة الى الاخلاق والسلوك والسياسة والأدب ، وهذا التغيير مبني على معطيات اقتصادية وسياسية عامة ، في مضمون الحياة وفي علاقات الناس ، وفي علاقات الشرائح الاجتماعية والمؤسسات في المجتمع رسمية وغير رسمية ، والسؤال كيف يمكن ان يواكب النقد قضية التغيير الاجتماعي السياسي المنعكس على الأدب ، والتغيير الأدبي المنعكس على المجتمع ، تلك النقطة التي قد لا يتنبه المبدع لها ، ولكنه قد ينساق ابداعيا بالتعبير عنها لأنه يعيش الحياة وينسرب في مساراتها ، ويأتي الناقد ليستشرف تلك المسارات وليحدد المتغيرات والسبل التي يسير فيها الأدب في فترة من الفترات ، وبالتالي يضع علامات حول هذه الظواهر ، وأين تسير ، وبالتالي يرصد تحرك الأدب والتعبير الأدبي ، ولينبه المبدع إلى كونه مسئولاً في المجتمع عن المسارات التي اتخذها ، وتلك المحتملة ، وتلك الضرورية ، ولكنه تنبيه العارف الذي لا يمسك عصى غليظة ويخبط الرؤوس ، هذا الدور هو دور تنظيري للنقد ، ولابد ان يقودني هذا الى وظيفة

اخرى للنقد احب ان اشير اليها ، هي وظيفة نقد النقد ، وتقويم مايقوم به النقاد من اعتساف ، ومايقوم به قلة ، وأريد ان اكرر الكلمة ثلاث مرات ، قلة ـ قلة ـ قلة من النقاد من جرائم بحق المبدعين ، حيث يقومون بأعمال اعتسافية تحكم على المنقود من موقع مسبق ، وموقف مسبق سياسي أو أيديولوجي إلى آخره ، وبالتالي يأتي نقدهم قتلا ، ولا يأتي هذا النقد شفيعا للنص عند القاريء ، أو شفيعا للابداع عند المؤلف ، وانما يأتي وكأنه مقصلة ، وكأننا في عهد ربسبير نجتث النصوص كما نجتث الرؤوس ، هذه الوظيفة تحتاج منا إلى البحث عن الناقد العالم ، والناقد المنصف ، وأنا فى تقديرى أننا فى هذه المرحلة من الحياة الأدبية والابداعية العربية نحتاج إلى إعادة تقويم نقدية على أسس سليمة ، لا أقول موضوعية حتى لا يذهب الرأى أو الظن أو الاستماع إلى الرأى الموضوعى ، وإنما إلى قيم ومقومات موضوعية تستند إلى معايير وإلى قيم وإلى مقومات فنية ونقدية سليمة ، لنعيد النظر فى التراتبية السائدة الآن فى مجال الأبداع الأدبى والنصوص والشخصيات ، لأن هذه التراتبية مخلة تماماً وفرضت على الساحة الثقافية أشياء في ميزان مختل ، وإذ لم نعد التراتبية على أرضية من النقد الجرىء الشجاع المالك لمقومات الناقد والنقد ، فان الساحة تبقى على أساس النقد الاعلامى السائد الذى يرفع ويخفض حسب الهوى وحسب القراءات الأفقية ، أو حسب القراءات التى تقوم على موقف مسبق .

وهذا الأمر يحتاج من النقاد بشكل عام الى تكاتف حتى لا يسقط واحدهم وراء الآخر دون أن يحقق نتيجة ، لأن ساحات المواجهة أمامهم ساحات ليست عارية من الأسلحة ، وأيضا ليست عارية من استخدام الأسلحة بطريقة غير أخلاقية وشكراً .

نعيم اليافي :

أود أن أبدأ مداخلتى عن وظيفة النقد بتأكيد ثلاثة أمور تتعلق كلها بمفهومه ، وما يؤسس على هذا المفهوم من طبيعة أو وظيفة .

أولها أن النقد جزء لا يتجزء من الفكر العام للثقافة فى عصر ما وبيئة ما ، ومن ثم فهو يرتبط بالاطار المعرفى للانسان ، وبالتالى فهو يعبر عن موقفه أو رؤيته ازاء الكون والحياة ، ومن دون هذا الربط بين الوظيفة والمفهوم والمعرفة لا يعود للنقد العام ولا الخاص أى دور ولا أية أهمية .

وثانيها أن هذه الوظيفة الفعلية للنقد هى الوجه الآخر لعملة وجهها الأول هو وظيفة الأدب ، فالوظيفتان صنوان ، تتبادلان الفعل ورد الفعل احداهما يعبر عنها بالانشاء ، وأخراها يعبر عنها بنقد الانشاء ، أو لنقل بكلمة أدق يعبر عن أولاهما باللغة واخراهما باللغة على اللغة .

وثالثها أن النقد وجهة نظر تعدد فيها الآراء ، تختلف او تتفق ، ولا ضير فى ذلك ، والمهم أن يقوم بين الآراء المتعددة تجاور وتحاور فى محاولة لتلمس أنجع السبل لتحقيق الغاية المرجوة من النقد كوظيفة .

خلاصة هذه الأمور الثلاثة أن النقد ـ مفهوماً ووظيفة ـ يصدران عن واقع وعن موقف ، وبالتالى فهما يتأثران أو يصاغان من خلال هذين البعدين . . موقع الكاتب ـ الناقد وموقفه .

تأسيسا على ذلك أسمح لنفسي أن أبدأ الحديث عن النقد بالوقوف عند وظائفه فوق الأدبية ـ كما دعتها الورقة ـ قبل الحديث عن وظائفه الأدبية .

أرى أن الوظائف ما فوق الأدبية للنقد هى جميعاً وظائف تعليمية ارشادية توجيهية ترسم الطريق ، وتقيم الصوى ، وتحدد المعالم ، ومن أهمها :

١ـ لقد تعودنا أن يبدأ الزمان من الماضى ، ويتجه نحو المستقبل ، فى رأيى أن زمان النقد عكس ذلك يبدأ من المستقبل ، ويتجه نحو الماضى ، لأنه على المستوى الأول زمان استشراقى ، ولأنه على المستوى الثانى زمان حضورى ، بمعنى أنه يحضر الماضى ليراه بعين الحاضر ، ولا يرجع بالحاضر ليراه بعين الماضى .

٢ـ هذا التصور للزمان النقدى يجعله دائما دعوة للتطور والتغيير والتجاوز من ناحية ، ودعوة إلى رفض سطوة المادة ـ مهما تكن ـ بقراءتها وحوارها وإعادة انتاجها . أقصد بالمادة هنا ما وسُم بالقيمة ، وأقصد بالسطوة السيطرة المسبقة وشلّ فاعلية المتلقي ، وفى كلا الحالين يجعلنا النقد نرى ما يجب أن نرى ، أو أكثر مما يجب .

٣ـ يبدأ النقد انطلاقه وظيفياً بوعى ما تجسده حركة الواقع من معطيات ، ثم يشق طريقه في اتجاهين متداخلين وغير متعارضين الا لدى الثنويين ، أولهما نحو التراث والتاريخ لوصل آنات الزمان ببعضها أولاً ، ولربط الانسان الفرد بأمته ثانياً ، ولوضع المادة التى يتعامل معها ضمن سياقها التاريخى من السيرورة الى الصيرورة ثالثاً . وثانيهما نحو التاريخ والثقافة الانسانية والعالمية للانفتاح عليها ، والتلاقح معها ، والافادة مما يراه نافعا ومفيدا وضرورياً لبناء الفرد والمجتمع .

٤ـ يركز النقد على القيم الخيرة والقيم الجمالية على السواء ، وهو فى الأمرين يدعو الى التمسك بأنبل مافى هذه الحياة من معايير ومثل ، ومن جملة ذلك التلازم بين التنظير والتطبيق ، فى مجال الرأى وفى مجال السلوك ، وفى دعوته هذه يجعلنا أبداً نطمح لصياغة أنموذج أفضل للحياة .

هذا فيما يتعلق بالوظائف فوق الأدبية . أما الوظائف الأدبية التى حصرتها الورقة بذكاء فى ثلاث فسأبدأ بالنص ، وهو عندى آصر الوظائف ، وأشدها قرباً من مهمته الأدبية أو دوره .

حددت وظيفة النقد إزاء النص فى ثمانى مهمات هى تثبيت هويته ، ونسبته الى صاحبه ، وشرحه أو تفسيره ، وموازنته بغيره من النصوص الأدبية القومية والعالمية ، والدفاع عنه ضد سوء استعماله ، وربطه بتراث أمته ، والحكم عليه وبيان منزلته والعناية بما هو موجود منه بالقوة حتى يصبح موجوداً بالفعل .

وبعض هذه الوظائف أو المهمات يمكن أن ينضوى تحت عنوان تاريخ الأدب ، أو علاقات النص بخارجه ، كتثبيت الهوية والنسبة إلى الكاتب أو إلى البيئة شرط ألا نقتصر فى هذا كله على النص القديم والشعبى ، بل نمده إلى

الحديث أيضا . وبعضها الآخر كالموازنة يمكن ألا نكتفى فيها بالمقارنة ، وإنما نضيف إليها وظيفة تاسعة أساسية وهامة ، هى آراءه التطور سواء أكان هذا التطور بالنسبة إلى النص فى سياق الكاتب الواحد ، أو كان فى سياق التقاليد الأدبية لجنس النص أو نوعه . أما الدفاع عن النص ضد سوء استخدامه ، ومسألة حكم القيمة فأمران يترجح موقف النقاد أزاءهما إلى هذه الجهة أو تلك ، فبعضهم يقرأ النص قراءة اسقاطية ويوظفه فى علاقات لا تمت إلى أدبيته بصلة ، وبعضهم يرفض هذه القراءة أو الوظيفة بحجج فنية تنبع من بنية النص وطبيعة الأدب . ومثل ذلك حكم القيمة ، بعضهم . . يرى أن هذا الحكم هو نهاية المطاف فى تقويم النص والغايةُ منه ، ويمكن أن يأخذ أشكالاً عدة ، وبعضهم يرى أن حكم القيمة ليس ضربة لازب فقد يغنينا عنه التحليل النصى .

ما يهمنى من كل هذه الوظائف وظيفة الشرح والتفسير والتأويل ، على اختلاف فى دلالات هذه المصطلحات النقدية أو ترادفها ، وأعتقد أن هذه الوظيفة تقع اليوم فى صلب العملية النقدية ، وإذا ما عددنا المفردات متخالفة فانها تدل على التدرج التاريخى الذى تطور عبره النقد . لقد بدأ شرحاً ، ثم حاول أن يكون تفسيرا ، وانتهى الآن إلى أن يكون تحليلاً للبنية يعقبه تركيب لها أيضا ، ومن دون هذه العملية لا أعد النقد نقداً ، ولا الناقد ناقدا ، لانهما فى المحصلة الاخيرة تعامل مع النص ، وموقف إزاء شبكة علاقاته الداخلية ، وسبرُ لأدبيته ، وقراءة متعددة الأصوات لمستوياته المختلفة .

وظيفة النقد إزاء القارىء تحددها جملة أمور أولها أن الناقد وسيط بين النص والمتلقى ، وبصفته هو المتلقى الأول فانه بالتالى وسيط بين المتن ونفسه ووسيط بين المتن وغيره ، على المستوى الأول تكون الوساطة فى التحليل لتقويم النص ، وهذه العملية اجرائية الغاية منها علمية بحتة ، سواء أفاد منها القارىء العادى أو لم يفد ، وكثيراً ما تكون محصورة فى نطاق التخصص ، وعلى المستوى الثانى تأخذ الوساطة صوراً عدة منها أن يكون دليل القارىء فى رؤية النص وتفسيره وتلمس جوانبه القصية ، ومنها أن يكون مرشداً إلى ما يجب عليه أن يقرأه ، وتقوم بالصورتين معاً مؤسسات عدة ركزت الورقة خاصة على مؤسسة المراجعة

العلمية المتخصصة التى تفتقدها ساحتنا النقدية ، أما المؤسستان الأخريان فهما لسوء الحظ تعملان بشكل متعارض فيه الريبة أكثر من الثقة ، أولاهما مؤسسة الصحافة التى تعلق كل يوم على الكم الهائل المنشور من الأدب تعليقات تنتهى مع الجرائد ذاتها الى سلة المهملات ، ومعظم من يعلق لا علاقة له بالنقد الجاد إن لم يكن أبعد ما يكون عنه ، وأخراهما المؤسسة الجامعية التى تتأخر سنوات وسنوات ولا تواكب الحركة النقدية المتطورة لاعتقادها أن المعاصرة حجاب .

وفى رأيى أن الحل لهذا التعارض أو فقدان الثقة وما يخلفانها من اشكالات على الساحة النقدية إنما يكون بايجاد فريق عمل ، له مجلاته المتخصصة ونقاده المتابعون وأطروحاته الجادة ، ويمكن لهذا الفريق وضمن ما ينشده ان يغطى العيب الذى يعتور سرعة التعليق الصحفى ، كما يغطى غياب مؤسسة المراجعة التى نفتقدها ، ويغطى ثالثة النقص الذى يطرأ عادة على عمل المؤسسة التعليمية فى حركتها البطيئة ، وربما يعمل أيضا وفى ظل المجتمع الاستهلاكى الذى أفسد الذوق على رفع مستواه وتوجيهه وإعادة اللحمة التى فقدت بين الكاتب والجمهور .

اننا اليوم وعلى امتداد الوطن العربى نشاهد جملة من فساد الحساسيات وتدنيها على شتى الصعد ولا سبيل إلى ايقافها أولاً واحلال ما هو صالح وسام محلها ثانياً الا بعمل هذا الفريق ، فالمؤسسات التعليمية والاعلامية منساقة هى الاخرى لهذا السبب أو ذاك وراء الاستهلاك أو وراء السياسة ، والنقد البناء وحده وعن طريق العمل الجماعى هو المؤهل فى الوقت الحاضر للقيام بإعادة نشر الوعى وبناء الانسان من الداخل والخارج فكرياً وأدبياً وفنياً وجمالياً .

يبقى أن نتحدث عن وظيفة النقد تجاه الكاتب ، وبرغم المودة المفقودة بينهما منذ القديم واتهام أحدهما للآخر أو تعاليه عليه فانا نستطيع أن نرتب أربع مهمات على هذه الوظيفة . . أولها اكتشاف الموهبة وتحديدها خاصة لدى الأديب الشاب و الاديب قيد الانجاز ، ومساعدته على معرفة ميوله وتلمس نوع استعداده ، وثانيها تسديد الخطأ وتطوير الانتاج وتحسينه ببيان ايجابياته وسلبياته ، وثالثها دعوة الكاتب الى ارتياد آفاق جديدة أو فتح مثل هذه الآفاق وحثه على ولوجها

والابداع فيها والخروج من أسر التقاليد والاجترار الى فضاء الابتكار . ورابعها محاولة أخلاقية يبذلها الناقد أكثر من الكاتب لتمتين الصلة به والحوار معه والتغلب على صعوبات العلاقة بينهما ، وأقول محاولة يبذلها الناقد لاعتقادى أنه المؤهل معرفياً والأبعد انفتاحاً والأكثر استجابة للحوار بسبب طبيعته التعددية الحاضنة لكل التجارب .

وربما تعمل هذه المهمات بعضُها أو كلُها على الاقل من الحديث عن أزمة فى النقد التى يثيرها المبدعون أو أزمة فى الابداع التى يثيرها النقاد ، واذا كانت الأزمات الحقيقية لا المفتعلة نابعةً فى الأصل من الوضع الاجتماعى بكل تعقيداته فقد يعمل المثقفون العضويون أدباء ونقاداً وفى نطاق المهمات الأربع لوظيفة النقد فى تحجيمها أو عدم تضخيمها .

لقد حُددت وظائف النقد من زمان بثلاث وظيفة التفسير ووظيفة التقويم ووظيفتة التوجيه وأرى أن التصنيف الذى وضعته ورقة العمل ببحثها القضية من خلال الموقع المعرفى الذى ييسره العصر أو ما أسمى بالمدخل الآنى أولاً ثم بتقسيم هذه الوظائف الى أدبية وما فوق أدبية ـ شرط ألا نفصل بينهما الا من الناحية الاجرائية ـ ثانياً ، وتوزيع الوظائف الأولى على عناصرها الثلاثة النص والقارىء والكاتب ، وبحث مهمات كل عنصر على حدة ثالثاً . . أرى ذلك كله عملاً جاداً يتسم بالدقة والعلمية .

وربما توضحت جوانب كثيرة من هذه العناصر وأبعادها عبر حواراتنا المرتقبة التى تثيرها الورقة مثلما تثيرها جملة الآراء ووجهات النظر حول الورقة .

عبدالله أبو هيف :

أود أولاً أن أشكر د . اصطيف على ورقته الثمينة التي حددت وظائف النقد بصورة جيدة ، ولكنها في الوقت نفسه آثرت أن تبتعد عن الكثير من الاشكاليات ، أي أنها لم تتعرض في الحقيقة لاشكاليات وظيفة النقد ، في واقع النقد العربي أو فيما آلت إليه هذه الوظيفة في النقد المعاصر ، لذلك أرجو أن يسمح لي مدير الندوة .

سعيد السريحي ومعد الورقة بأن ألقي بعض الاسئلة حول هذه الاشكاليات ، التي تثيرها وظيفة النقد ، أول هـذه الاسئلة التي تتعرض للإشكاليات الناجمة عن وظيفة النقد ، هي وظيفة النقد إزاء وعي نفسي ، ما علاقة وظيفة النقد بالنظرية الادبية ، وما اتصال النقد بعمليات النقد الاجتماعي والسياسي العامة ، أو ماسماه د / عرسان بقضية الحرية ، حرية الابداع وحرية المجتمع المبدع ، ماهي علاقة النقد بالاهداف السياسية ؟

لقد جير في أحدث النظريات النقدية ، جير النقد ووظيفته إلى خدمة الاهداف السياسية مثلا ، فما علاقة النقد في نظريته بالاهداف السياسية ؟ هل يكون خادماً لها شارحاً لها ومجيراً لوظيفتها ، أم أن لوظيفة النقد كما أشارت الورقة أهدافاً اكتفت بتحديدها على النحو الذي اكتفت به .

السؤال الثاني يتعلق بوظيفة النقد ازاء تطوير واقعه ، نحن نعرف أن النقد العربي الحديث يعاني من مشكلات كثيرة ، ولاسيما مايتعلق منها بوظيفته ، وقد أشار د / علي ود / نعيم إلى بعض هذه المشكلات الناجمة عن واقع النقد العربي الحديث ، ومن هذه المشكلات مشكلة القبلية ، فالقبلية التي تأخذ شكل التحزب أو الانتماء أو الشللية أو أن يكون الناقد عضواً في جماعة أو ينتمي إلى جماعة لاهم له الا أن يروج أدب هذه الجماعة ، ولا يعنيه من هو خارج الجماعة ، ومثل هذا الامر موجود باتساع في الحياة الثقافية العربية ، وأعتقد أن ما أضر النقد العربي الحديث هو شيوع امراض القبلية النقدية فيه بأشكال متعددة وكثيرة جداً .

السؤال الثالث : وظيفة النقد ازاء الهوية القومية ، الادب العربي الحديث كما تشير الان كثير من الدراسات ، وثمة اتفاق حول هذه المسألة ، نشأ الادب العربي الحديث ومثله النقد في اطار الاستعمار وعلاقات التبعية بالغرب ، وبالتالي ماتزال مشكلة العلاقة بالاخر أو الغرب تلقي بظلالها الكثيفة على الفكر والادب وعلى الحياة العربية برمتها ، هذه الاشكالية لم تشر اليها الورقة ، وطبعاً هي لم تعرض إلى هذه الاشكالية في واقع النقد العربي الحديث ، ولكن مثل هذه الوظيفة ، وظيفة النقد ازاء الهوية القومية هي وظيفة هامة جداً وتلقي أعباء

ثقيلة على الناقد وعلى النقاد العرب بشكل عام ازاء مشكلة المركز ـ الغرب ـ والهامش ـ العرب ـ هذه القضية نلمسها باتساع في أهم النصوص النقدية العربية الحديثة ، وندرسها أيضاً لدى أهم النقاد العرب ، النظرية النقدية العربية الحديثة لم تتكون حتى الان ، واذا كانت تتكون وأعتقد ذلك ، فهي متأثرة تأثراً غالباً بالنظرية الادبية الغربية ، ولايوجد الان نص أدبي نقدي معتبر لاتكثر فيه الاسماء الغربية والمناهج الغربية والمرجعيات الغربية ، وهناك الان شكوى واسعة جداً من أن المرجعية التراثية أو المرجعية الذاتية او التقاليد الثقافية والنقدية العربية تبدو بعيدة عن اجراء وعن تفكير النقاد العرب .

سؤال يتعلق أيضاً بوظيفة النقد ازاء انتشار الادب وازاء انتشار العلوم ، واسهام النقد في تكوين جماليات الادب العربي الحديث ، وهذه الاسئلة تتعلق بالرواج ، وتتعلق بأهم القيم الادبية السائدة وبشكل التفكير الادبي السائد ، ومادمنا نتحدث عن الانتشار فالاهم هو علاقة الادب بالثقافة وبوسائل الاتصال بالجماهير والاعلام على وجه الخصوص ، ويبدو الان الادب ومثله النقد يتيماً على مائدة لايدعى اليها مطلقاً ، وهي مائدة الاعلام ، ولاسيما التلفزة والصحافة وغير ذلك من أسباب الاتصال بالجماهير وهي التي تصل إلى الناس ولايصل اليها الادب الا عن طريق وسائل الاعلام ، للنقد وظيفة ازاء هذه المهمة الخطيرة ، مهمة الانتشار ، وقد ينتج عن هذا تصحيح الادوار وتُنتج أهداف اخرى جرى الحديث عليها في حديث الزملاء .

السؤال التالي يتعلق بوظيفة النقد ووظيفة الدراسة نلمس في الورقة عدم التصريح بوظيفة النقد ووظيفة الدراسة الادبية ، بمعنى أن مستويات وظيفة النقد لم يجر الحديث حولها ، مثلا : النقد يتصف بأنه مزاجي غالباً ، يتصف بأن معياريته خاصة نابعة من معيارية الناقد نفسه ، يتصف بأنه قد لايستخدم أدوات الدراسة العلمية ، فتتصف بأنه شخصي أما الدراسة فتتصف بأنها موضوعية ، تتصف بأنها علمية ، تتصف بأنها صارمة ، تتصف بأن معياريتها عامة ، وقد تستخدم الدارسة أدوات النقد ، بعكس النقد الذي لايستخدم أدوات

الدراسة ، هذه المستويات للنقد وأشكال تجليه تتحقق على يد النقاد والدارسين باعتبار أنه مفيد التحدث عنها في أسئلة وظيفة النقد .

من وظائف النقد أيضاً علاقته بالقراءة ، النقد الادبي الحديث الان لم يعد يعترف بالعلاقات التي جرى ذكرها الان كثيراً ، مثل أن تكون علاقة الناقد بالاديب علاقة صداقة ، الناقد الآن ليس عضواً في جماعة أدبية والناقد في تقديري لايصلح أن يكون عضواً في جماعة ، علاقة الناقد بالاديب في تقديري كما تؤكد النظريات النقدية الادبية الحديثة غير مشروطة التحقق ، لان علاقة الناقد مشروطة بالنص أساساً ، وفي هذا المعنى يتصل الحديث كثيراً في موضوع القراءة ، الان كل النظريات الادبية النقدية الحديثة بعد البنيوية والتفكيكية ومستويات القراءة والاسلوبية والنقد العربي الحديث الان يعيد انتاجها ويتجلى من خلالها ، هذه النظريات يمارسوها ، لايسمون أنفسهم بالنقاد،الناقد يسمى نفسه محللاً مثلاً ، لذلك القراءة الان تحد شكل الكتابة ومحتوى الكتابة ، وأنا أتفق مع زملائي ، لكن لا أصل في النتيجة معهم إلى أن الناقد قارىء لقارىء ، ولكن القارىء عندما يقبل على القراءة ، ليس شرطاً أن يكون يحسن قراءة الناقد أيضاً . لأنه هو يقرأ ويعيد انتاج النص خلال قراءته بنفسه ، لذلك يعول كثيراً على التربية الثقافية ، ومنها تربية القارىء على اجراءات النقد واجراءات التفكير في مجالات الادب حتى يستطيع التواصل مع النصوص الادبية ، أذكر كلمة لصلاح عبدالصبور فى تقديم احدى دواوينه يقول : أرجو منك أيها القارىء العزيز ألا تأخذ شعري بسهولة فإن كتابته لم تكن سهلة وهذا يقودنا إلى أهمية القراءة في اعادة انتاج النص ، وهذه المسألة الان تفرض نفسها على وظائف النقد كبيراً ، وتفرض على النقد والناقد مسئوليات تجاه القراء وازاء تطوير سويتهم النقدية والقرائية كحل لأن كل القراء إنما يفهمون من النصوص ومن الأدب ومستوى ثقافتهم ومرجعتهم الثقافية والتاريخية ، وكثيراً مايقال إن الناقد او مراجع الكتب هو الذي يحدد مستوى انتشار الكتاب ورواجه ، وهذا شائع في المجتمعات الحديثة ، ولكن حتى الذي يقرأ للناقد ويتناول كتاباً ويقرأه بعد ذلك لا يأخذ برأي الناقد ، وإنما يعيد انتاج النص بنفسه وبمستوياته الخاصة .

سؤال آخر متعلق بالسؤال السابق وهو حول علاقة الاديب بالناقد وقد تردّد كثيراً في الورقة وفي أحاديث الزميلين الجليلين والنقد الحديث الآن لايعترف بقصد الكاتب إطلاقاً ، وهذه مسألة ثابتة حسمت منذ زمن طويل في النقد العربي القديم ، مثلا : حسان بن ثابت ، قيل إنه شاعر كبير وعظيم ولكن الاسلام أضعف شعره وهناك مقولة مأثورة في النقد العربي القديم أيضاً ، أن الشعر والادب اذا دخل باب الخير ضعف ولان ، ولذلك هذه القاعدة القديمة جعلت للادب فاعلية انسانية معزولة تماماً عن الاخلاق وعن القيم وعن كل الفعاليات الاخرى ، وينبغي لاي ناقد أن ينظر اليها من هذه الاستقلالية وضمن استقلاليته أيضاً ، وضمن اعتماده على أدوات النقد فما علاقتنا الآن كنقاد بقصد الكاتب . أعتقد أنه لا أهمية لقصد الكاتب المهم قصد النص قد يكون له اهمية في اضاءة بسيطة ، في هذا المجال وظيفة النقد هي تأكيد استقلالية النقد في معالجة المغالطات ، وهناك الان مغالطات بدون قصد بسبب تخلي النقد عن استقلالية .

سؤال آخر حول علاقة النقد بالتقويم ، الادب بطبيعته مخادع لايعطي نفسه بسهولة ، واذا اعطى نفسه بسهولة فهو أدب سطحي ويوصف بالتفاهة ، لأنه يتحول إلى كلام غير جدير بالاهتمام ومشكلة القيمة واردة ، لأن القيمة غير محددة ، وأيضاً يختلف القراء والجماعات في تحديد تلك القيم وفي تصنيف مجموعات القيم ، وفي مدى تحقق القيم على هذا النحو أو ذاك ، ونحن نختلف كثيراً في اشكال ظهور القيم عندما ندرسها ، والمشكلة الادهي والامر هو ان القيم اذا بوشر بها وصرح بها تفقد قيمتها ويصبح النص خفيف القيمة تافه الفعالية ، في اطار هذا الامر ، الادب معروف أنه يكتب لذاته ، أما النقد فهو لايكتب لذاته ، هناك حديث كبير حول النقد كفعالية تابعة أو مستقلة ، ولكن النقد لما يسير بحكم تحكيمه لممارسته لوظائفه فهو الان يسير نحو استقلاليته ، ويجب أن يؤكد على هذه الناحية باستمرار ، والا أصبح فهمنا تابعاً وعلى هامش العملية الادبية ، وليس النقد كذلك ، وفي هذا المجال من المفيد أن نذكر أن النظرية الادبية في أساسها هي نظرية نقدية ، ويجب أن نذكر أن النقد هو الذي

يتوج الادب بالدرجة الاولى وليس الادباء ، وتاريخ الادب يشير إلى ذلك ، وأن محاولات الادب نحو تنظيره وتقعيده قامت على أيدي النقاد وعلى مر العصور وهم الذين يطورونه ويسهم الأدباء في تطوير عملية النقد ، ولكن النقاد أساساً هم الذين يكونون النظريات الادبية ، لأن النظريات الادبية في أساسها نظريات نقدية ، واذا نظرنا الان في كل نظرية أدبية ، نجد أن عناصرها هي أسئلة النقد الأولى إزاء الأدب .

سؤال أيضا : إذا جرى الحديث عن العقدين الأخيرين سواء في النقد العالمي أو النقد العربي ، جرى الحديث كثيراً حول اجتماعية النقد ووظيفة النقد الاجتماعية والاخلاقية ، وهي التي أشار اليها د / اصطيف ، وعلق عليها د / نعيم فيما سمي بالوظائف فوق الأدبية هل النقد مؤسسة اجتماعية ؟ هل يقوم بمثل هذا الدور الاجتماعي والاخلاقي ، هذا يدخل في اطار التطلع والتمني والرجاء ، وأعتقد أن من وظائف الادب والنقد أن يقوم بمثل هذا التطلع والرجاء ليجعل التفكير الادبي برمته أكثر تحققا وأكثر حملاً لمسئوليته الاخلاقية ، والاجتماعية ، وينبغي أن يشار باستمرار إلى مثل هذه الوظائف ، وأن تحدد وظيفة النقد تجاه القيم الرفيعة والسامية وازاء الهوية الانسانية والضمير القومي الذي لايجري الحديث عنه الا نادراً ، وازاء المخاطر التي تهدد الجماعة الانسانية وفي مجتمعاتنا الان مخاطر كثيرة تهدد جماعتنا الانسانية والقومية مثل الارهاب والتعصب والتطرف والعدوان والقتل والاحتلال ، وهذه المهام والمواجهات ينبغي أن يركز عليها النقد في وظائفه كثيراً ، وأن يبحث عنها في النصوص وأن يشيد بها وأن يعززها باستمرار ، أرجو أن تكون هذه الملاحظات كافية وشكراً .

قاسم المقداد :

سأبدأ من حيث انتهى د / عبدالله أبو هيف ، لأنني للحظةٍ خلتُ وكأنني أخطأت قراءة عنوان الورقة التي قدمها د / اصطيف ، تخيلت أننا بازاء بحث أزمة النقد ، لان ما قيل دار كثيراً حول هذا الموضوع ، النقطة الثانية : عنوان « النقد » كان فضفاضاً . . فأي نقد ، هل هو نقد الفكر العربي ؟ هل هو نقد الثقافة العربية ؟ أم هو نقد الادب ، وحينما توغلت في الورقة وجدت أن المقصود هو النقد الادبي ، ولحسن الحظ ، يبدو أنني قرأت الورقة بشكل جيد ، كثفت التكثيف الذي تفضل به د / اصطيف مرة اخرى ، هذا التكثيف الشامل على الرغم من اهميته ، إلا أنه برأيي يشكل احدى المشاكل التي يعاني منها النقد الان ، وهي عدم التجديد ، لاننا دخلنا في اكثر من مجال ، في علم الاجتماع وفي التاريخ وفي الابستمولوجيا إلى آخره . . . .

أول ملاحظة لا أتفق فيها مع د / اصطيف هي في ترتيب النقاط ، فقد أشار د / أبو هيف إلى النقطة الاساسية وهي النص ، لانني لا أقرأ نجيب محفوظ ، أو فلانا أوفلانا ، بل أنا أتعرض أولاً إلى النص إلى المنتوج الموجود بين يدي ، ثانياً : نتطلع إلى المستهلك وأنا مستهلك كغيري من المستهلكين ، بالمعنى الجيد للعبارة ، وأخيراً اذا بقى لي شيء من الوقت انظر إلى الكاتب ، وهذه نقطة أخيرة في رأيي وهامة ، كل نقطة من هذه النقاط هامة وينبغي أن ينظر اليها بعين الاعتبار ، لكن كيف نرتب الاولويات بالنسبة للنقد اذا أردنا أن يكون هناك نقد واضح ، بالنسبة لمنتج النص اولا ، المبدع او الكاتب ، وأخيراً القارىء ، كيف ننظر إلى النص ؟ لا أعتقد أن القارىء والناقد قارىء بطبيعة الامر وان اختلفت مستويات القراءة ، كل قارىء ناقد ، فاذا دخلنا اولا في النص ، ما الذي يشدني اولاً في هذا النص ، هل لانه مكتوب من قبل نجيب محفوظ ، هل لانه مكتوب من قبل س ، ع من الناس ، هل لانه يتحدث عن قضية مركزية كقضية فلسطين ، أنا أضع المتعة واللذة الشخصية قبل كل شيء ، وبعد أن اروي هذه المتعة انتقل إلى جوانب اخرى لاتنفصل على الاطلاق عن هذه المتعة ، فمتعة تحرير الارض لذة لاتقل عن متعة ارواء العطش بالنسبة لتائه في

الصحراء ، ماهي مصادر هذه المتعة ؟ هل لان الكاتب انيق أم لانه كبير ؟ طبعاً لا ، قد أقع على نص اغفل اسم الكاتب واستمتع بقراءة هذا النص ثم أسأل اذا كنت فضولياً عن كتابه . د . اصطيف يقول هناك مدخلان المدخل التطوري التاريخي ، والمدخل الاني او التزامني المدخل التطوري يشكل جزءاً من العملية النقدية لكنه لايقدم الفائدة المرجوة من أي عمل أو أي ابداع ، أنا أرى أن المدخل التطوري يندرج تحت الاطار الذي سماه د / اليافي الدراسة التاريخية للنص الادبي ، كيف أكون ناقداً أدبياً وأدرس التطور التاريخي ، ينبغي مثلاً أن أقوم بدراسة المراحل المختلفة التي كتب فيها أحد الكتاب كتاباته ، مثلا نجيب محفوظ على مر اربعين سنة ، هذا جانب من جوانب النقد ، وأعتقد أنه يحتاج ورقة عمل منفصلة ، كما يستحق النقد التزامني إذا جاز التعبير ورقة عمل أخرى .

أعود إلى قضية الناقد والكاتب ، لأقول اذا كان هناك عداء فإن هذا العداء مصدره عدم فهم العملية النقدية او الممارسة النقدية بين كاتب النص والناقد ، وكلمة الصداقة والحميمة التي اوردها د / علي ، لا اعتقد أنها موجهة للكاتب ، هي موجهة للنص ، هي تحاول أن تواجه النص ، فاذا رفض ، فهو صاحب الحق أن يقبل وأن يرفض ، أوضح : كيف يرفضني النص ؟

يرفضني إذا أتيت بموقف مسبق ، موقف ايدلوجي معين ، أما اذا تحليت بشيء من الموضوعية وهذا أمر صعب إذ لابد للذاتية أن تلعب دورها حتى على صعيد اقرب الناس منك ، لذا فمصادقة النص من خلال التفاعل العضوي ، فالنص ليس مجرد كم من المفردات ، وهذا هو لب العملية البنيوية ، اللغة العربية تتكون من ٢٩ حرفاً ، فأين مكمن الابداع ، لماذا يختلف عبدالله أبو هيف عن علي عقلة عرسان ؟ وينبغي على الناقد أن يرى تراكب الكلمات وكيف تتراكب الجمل في جمل اطول وكيف تتراكب النصوص إلى آخره ، هناك عبارة لـ د / اصطيف في الورقة تقول إن الناقد يرى أكثر من الاديب ، يرى من خلال كونه ناقداً ولايرى لكونه مبدعاً ، الاديب يمكن أن يرد الصاع صاعين ويقول

لا ، أنا الذي كتبته وبالتالي أنا أراه اكثر منك ، إذاً كيف تتم المصالحة ، تتم بأن يرى الناقد واذا تمكن أن يستعير عين الكاتب ، اذن ينبغي أن يكون بين الناقد والكاتب اتفاق ولكن ليس على حساب العمل الابداعي ومن خلال هذه المصالحة يمكن أن يتوضح للكاتب أشياء لم يكن يقصدها فعلاً ، كما هو معروف في علم النفس بالزلات اللسانية ، ويمكن أن نسميه هنا بالزلات الكتابية ، هنا يمكن للنقد الا يكون تابعاً للادب بل قرينا ، ولانه لايمكن حينما يولد النص لدى اول حرف من كتابته أن يولد الناقد وإلى أن يتكون الناقد الذي نتحدث عنه اليوم ، يكون الإبداع قد خطا خطوات بعيدة ، ومن هنا يخيل للبعض أن النقد متأخر عن الابداع .

هناك بعض النقاط السريعة ، مقولة ارشاد القارىء إلى مواطن الابداع ، قد يكون في هذا شيء ممكن ، مقولة وظيفة اساسية ووظيفة غير اساسية للنقد ، أنا أزعم أن للنقد وظيفة واحدة أساسية ، واذا كان هناك وظائف اخرى فينبغي أن نطلق عليها تسميات اخرى ، النقد الجاد والموضوعي هو ذلك النقد الذي تحدثت عنه ، أما القيم الخيرة والجمالية فأرى أن كل نقطة من هذه النقاط تستحق وقفة طويلة ، وهذه هي الامور الذي تفضل مدير الندوة ومعد الورقة بأن يجمعونا حولها وشكراً .

سمر الفيصل :

شكراً للسيد مدير الندوة ، وأني أحمد الله على أمور كثيرة ، منها بالنسبة لهذه الندوة اربعة امور ، اولها أنني اخر المتحدثين ، هذا يعني أن زملائي السابقين ذكروا عدداً غير قليل من النقاط التي كنت اود الاشارة اليها ، ومن ثم فإنني لن اكرر ما ذكروه ، الا اذا كانت هناك حاجة ما أو رأي لي في هذه النقطة أو تلك ، وثانيها أن الورقة لم تميز بين وظيفة ووظيفة النقد ، وبالتالي تركت الامر مفتوحاً بالنسبة الينا نتحدث عن هذا الجانب مرة وعن ذاك مرة اخرى ، وثالثها ان الورقة لم تميز بين وظيفة النقد بشكل عام وبين وظيفة النقد العربي بشكل خاص ، وهذا أمر أظن أن الحديث يختلف في هذه النقط أو تلك ، اذا كان الحديث عن النقد العربي بشكل خاص ، ورابعها : أن الورقة لم تحدد لنا أين

تبدأ وظيفة النقد وأين تنتهي ، وما حدود هذه الوظيفة ، وإنما تركت لنا الباب مفتوحاً لنقدم رأياً وان كان موجزاً .

أبدأ بالقول بأن النقد أساساً لايتوجه إلى الكاتب وانما يتوجه إلى القارىء ، والكاتب بعد نشر نصه يصبح قارئاً من هؤلاء القراء ، ومن ثم لا مجال للجدل حول هذه النقطة التي تتعلق بالكاتب وخلافه مع الناقد ، وإن كانت لها حساسية معينة بالنسبة لنا في المجتمع العربي ، ولابد أن أشير أنني لا أعترض على وظيفة المرشد وحسب ، وانما اقول انها غير ذات معنى ، لان الناقد الحديث لايضع الناقد بحيث يتطلب منه حكم قيمة ، وإنما يضع الناقد موقع الواصف ، فعمله عمل وصفي ، وان كان يحكم حكم قيمة ، فإن حكم القيمة ينبع من النص نفسه لا من الامور التي تعد خارج النص ، وربما كانت المناهج الحديثة في ابرز ماقدمته أنها قدمت مايمكن أن يدعى بالمناهج الموضوعية الوصفية ، ولابد أن أشير إلى أن الفجوة بين الادباء والنقاد تلك التي يتحدثون عنها كثيراً لها أسباب موضوعية بالنسبة الينا ، منها في رأيي أن النقاد عندنا لم يكتسبوا بعد مشروعيتهم ، لوقوفهم غالباً هذا الموقف الذي أصبح موقفاً مستهجنا ، وهو موقف المعلم ، ثانيها أن أغلب النقاد عندنا انطباعيون ، لم يتسلحوا بعد بنظرية أدبية ونقدية واضحة عندما يمارسون عملهم ، وثالثها أن هذا الموقف هو موقف تاريخي في رأيي ، لا ينبع من الحاضر وطبيعة المجتمع العربي الحديث ، وانما هو تاريخي ، فقد اعتدنا في كتب التراث أن نرى علاقة غير حميدة بين الناقد والاديب أما بالنسبة إلى القارىء ، فأرى أن قلة القراء عندنا وعدد النسخ المطبوعة من كل كتاب يرشدنا إلى ذلك ، أن عدد القراء عندنا قليل ، ولكن ليس هذا موطن القصيد إني أزعم أننا نجهل قارئنا ، وأقصد قارئنا بالمعنى العلمي الدقيق ، هل نعرف رغبات القارىء وطبيعته ، على أي شيء يقبل ، ومن أي شيء ينفر ، إضافة إلى اننا عند تصحيح أذواق القراء ، علينا أن نلتفت إلى أن الناقد ليس وحده المؤهل للحفاظ على القيم السامية ، وليس الادب وحده مؤهلاً للحفاظ على هذه القيم السامية ، وأخيراً أشير إلى أنني عندما أتحدث عن القارىء أتذكر أننا أهملناه طويلاً ، وأن هناك اتجاهاً جديداً يدعى بجماليات التلقي او جماليات

المتلقى ، وهذا الاتجاه الذي كان النقاد الالمان روادا فيه ، بدأ يعرف نسبياً في المغرب العربي ، ومن ثم يخيل إلى أن هذا الامر يحتاج إلى دراسة خاصة ، وخصوصاً مانراه لدى النقاد الشكليين من محاولة ادخال القارىء في شعرية النص ، أي أنه يصبح عنصر فاعلاً بدلاً من أن يكون عنصراً متلقياً منفعلاً فحسب ، هذه القضية أود لو نعود اليها إن كان هناك وقت ، فقد أصدرت مجلة الدراسات السيميائية الادبية اللسانية في المغرب عدداً خاصاً عن جماليات التلقي يبدو أنه مفيد بالنسبة الينا حتى نغير وجهات نظرنا بالنسبة إلى القارىء المتلقي اعتقد أنني لا أختلف مع الزملاء في أن العمل الاساسي الذي اعتدنا بالنسبة إلى الناقد وبالنسبة إلى وظيفة النقد ، هو الوظيفة المتعلقة بالنص ، ولكنني أرى أن وظيفة النقد وبالنسبة لتحديد هوية النص ليست مشكلة أساسية ولاكبيرة في العصر الحديث ، قد تكون مشكلة بالنسبة إلى الادب العربي القديم ، ولكنها الان انتقلت من أيدي نقاد الادب إلى أيدي المحققين ، وأضرب على ذلك مثلاً : جلال الدين السيوطي الذي كتب نحو سبعمائة مؤلف ، استطاع بعض المحققين أن يرى أن رسالته في الصبيان منسخوة بنصها من كتاب احياء علوم الدين لابي حامد الغزالي ، وقد لاحظت . . مرة عندما كنت احقق في بعض نصوص السيوطي ، أن رسالته المسماه بغلطات العوام ماهي إلا تقويم اللسان لابن الجوزي ، لكن هذه ليست مهمتي ، إنها مهمة المحققين ، قد تكون هناك ثغرة ما تتعلق بالشعر الذي لم ينسب إلى صاحبه ، أو الشعر الذي نسب إلى عدد من الشعراء في وقت واحد ، وقد تتعلق المشكلة أحياناً ببعض نماذج الشعر الحديث التي نسبت إلى هذا أو ذاك من الشعراء ، لكنها تبقى في رأيي مشكلة هامشية وليست أساسية بالنسبة إلى الناقد الادبي ، أما وظيفته الاساسية فسأذكر منها وظيفتين وأضيف اليها بعد ذلك اربع وظائف اخرى ، الوظيفة الاولى هي التحليل ، هذه هي ارقى الوظائف في رأيي ولا أختلف مع زملائي فيها ، ولكنني أردت أن أؤ كدها وأن اقول انها الوظيفة الاساسية لتكوين النقد ، وبعضهم يخالفني في أن نستعمل كلمة النقد ، ويقول لنا انكم على سبيل المثال تتحدثون عن الادب العربي الحديث ، وتزعمون أنه الادب العربي الحديث ،

بينما يزعم هو أن النقد لم يستطع معرفة هذا الادب لانه لم يدرس الادب في الاقطار العربية قطراً قطراً حتى يكوّن الادب بشكله القومي ومن ثم أن ادعاءنا يمكن ان يؤخذ بالاعم الاغلب ، ولايؤخذ بالمعنى العلمي الدقيق ، ويمكننا أن نذكر أشياء أخرى يمكن للتحليل أن يقدمها لنا . الامر الثاني الذي أردت أن اشير إليه ، هو أن هناك مايسمى بمهارات التحليل ، هذه المهارات مكتسبة ولكن من يكتشفها ؟ يكتشفها نقادنا الذين لم يتفرغوا أساساً لعملية النقد ، ويكتسبها غير قليل منهم بجهده الشخصي ولاتقوم المؤسسات التي ذكرتها الورقة بأي عمل في هذا المجال ، بالنسبة لهذه النقطة أود أن أقول ان مهارات التحليل ليست محدودة وإنما هي تتعدد بحسب ماتطرحه النصوص الادبية ، وأضرب على ذلك مثلاً أن هناك نصوصاً أدبية تطرح علينا أموراً نرى أنها ناقصة منها على سبيل المثال البنية الزمانية والمكانية في النصوص الروائية ، نحن لانعرف هذا الامر حتى الان .

والدراسات الحديثة بدأت تضع أسساً واجتهادات حول هذه الأمور .

وأخيراً أضيف أربع نقاط :

أولها : أنني أتمنى أن تضاف إلى وظيفة النقد تلك الوظيفة المساعدة على تكوين نظرية نقدية عربية ، وثانيها أنني أتمنى أن تساعد وظيفة النقد على جعل هذا النقد فعالية مستقلة اضافة إلى كونه فعالية تابعة ، وثالثها : أن وظيفة النقد في رأيي يجب أن تتجه دائماً إلى الامور الثلاثة التي ذكر د / طه حسين واحدة منها وهي الامتاع ، وأضيف اثنين هما : الاقناع والتفسير ، والنقطة الرابعة : هي وظيفة النقد في تحديد الجديد في النص الادبي قياساً إلى جنسه الادبي ، وشكراً . . . .

عبدرب النبي اصطيف :

أنا سعيد لان هذه الورقة المتواضعة أثارت كل هذه الافكار ، مندور رحمه الله الذي لا نجد نظيراً له في تاريخ نقدنا العربي قال: لا بد لكل تفكير من مثير ، وأظن أن ورقة العمل غايتها الاساسية هي أن تثير التفكير في القضية

المطروحة ، أمر أريد أن أذكر به الاخوة وقد أشاروا اليه جميعا ، هو أن المتلقي اليوم عنصر مهم جدا في العملية الادبية ، وأنا أقول أنه ايضا مهم في العملية النقدية ، وهذه الورقة التي كتبت على نحو برقي ، كتب للاخوة الـذين قرأوها ، وبسبب معرفتي بعمق اطلاعهم على الكثير من المسائل ، فقد أوجزت غاية الايجاز ، والمحت الماحا الى ما أردته ، والكثير مما أثير في هذه الامسية ، الحقيقة تم التعرض اليه ، لكن بايجاز تقتضيه طبيعة الورقة ، والحقيقة أنني في آخر حديث مع الدكتور السريحي ، أشرت اليه الى أنني لخصت ما يقرب من ٥٠ الى ٧٠ صفحة في هذه الوريقات العشر ، حتى لا أثقل على الزملاء والجمهور ، على أي حال عندما أشرت الى دور الهادي المرشد الذي يقوم به الناقد ازاء الاديب ، فقد استعنت هنا برأي أديب هو نعمية ، وأنا أذكره ولو أنه فى مطلع هذا القرن ، لانه رأى أهمية هذه الوظيفة ، ولم ير فيها نوعا من الاستاذية أو نوعا من الفوقية ، بالطبع هناك مسألة نكاد ننساها ، وهي أن مناخ ممارسة النقد في مجتمعنا العربي مناخ غير معاف ، مناخ غير سليم ، والكثير ممن يمارسون النقد ليس لديهم الارضية الكافية التي ينبغي أن ينطلقوا منها ، حتى أنهم في أحيانا كثيرة لا يقرأون النصوص ، وأنا عندما تبنيت هذا المدخل الآني في النظر الى وظائف النقد المختلفة ، نظرت الى النقد ليس من منظور عربي ، وانما منظور معرفي معاصر ، أي كما يمارس ليس فقط في الثقافة العربية ، وانما في الثقافات الاخرى ، ولقد تيسر لي أن أطلع على الممارسات النقدية في الثقافات الاخرى ، وحاولت أن أنطلق في تصوري عن وظيفة النقد ، ليس فقط من المنظور العالمي الاني ، وانما من المنظور العالمي الذي يتسع ايضا لرؤية الثقافات الاخرى ، وبالتالي هذا الثقافات التي تعلن عن موت المؤلف ، لذلك لا تعني كثـيرا بالحديث عن الصداقة التي ينبغي أن تقوم ما بين الناقد والاديب ، المؤلف كتب وانتهى ونحن نتعامل مع نص ، وهبني أقرأ نصاً حديثا ، فانا طبعا سوف أتماس مع صاحبه ولكن ماذا عندما أقرأ نصفا لـ لبيد أو لعنترة ، فماذا تعنيه صداقتي ؟ وماذا تعنيه مشاعري الشخصية ؟ لذلك المسألة رغم توتر العلاقة القائمة ما بين

الكاتب والناقد ، لا أعتقد أنها يمكن أن تنسحب على كل الممارسات النقدية في المشهد العالمي .

المسألة الثانية : هي أن الورقة أشارت الى الكثير من القيم وأكدت عليها ، وبالطبع عندما ذكرت هذه القيم ، لم تذكر على أنها شيء عابر ، وانما ركزت على قيمة مهمة جدا وآساسية ، وهي قيمة البحث عن هامش للافضل في كل شيء ، وأعتقد أن هذا الهامش مسألة مهمة جدا في الحياة الانسانية ، ليس فقط في ميدان الادب .

ونأتي الى مسألة التراتبية التي قدمت بها أفكار الورقة ، أنا عندما بدأت بالكاتب وانتهيت بالنص ليس معنى ذلك أنني أذكر المهم فالاقل اهمية ، ربما كان رأيي العكس ، إنني انطلقت من الأقل أهمية وهو المبدع ثم انطلقت إلى القارىء وهو الأكثر أهمية وذكرت فيما ذكرت عند الحديث عن وظيفة النص ما يلي : مهما كان الامر فان ما تقدم من وظائف للنقد تجاه الناقد والقارىء ليست في حقيقة الامر الا من لوازم وظيفته المباشرة والاساسية وهي مقاربته للنص الادبي الذي هو الساحة الفعلية لمجمل الافعال والنشاطات في العملية النقدية ، كالشرح والتحليل والتركيب والتفسير والموازنة والمقارنة ، لذلك أنا مع الاخوة في أن الوظيفة الاساسية ينبغي أن تنصرف الى النص ، وطبعا ما النص الادبي ؟ النص الادبي اساسا هو بنية لغوية ، لذلك عمل الناقد في كل ما يقوم به من شرح أو تحليل أو تفسير سوف ينصرف اساسا الى تحليل البنية اللغوية ، ولا أجد أي مكان آخر للبحث سوى النص وهو الحقيقة الاهم الموجودة امامي ، لذلك أنا لا يمكن أن أنشغل بأي شيء آخر الا النص ، والنص أساسا هو الذي يملي قواعد درس هذه القاعدة الاساسية التي نعلمها لطلابنا والتي نرددها وهي أن النص يملي قواعد درسه ، وبالتالي انطلاقنا من النصوص ، والنصور متجسدة أمامنا من خلال اللغة ، وعملنا الاساسي ينبغي أن ينصرف الى آليات عمل اللغة في انتاج المعاني والدلالات .

ثم نأتي الى قضية متصلة بهذا الامر ، وهي مسألة هل النقد فعالية تابعة أم فعالية مستقلة ؟ يبدو لي أن النقد فعالية مستقلة وليست تابعة ، بمعنى أن الادب

من الناحية الزمنية قد ظهر أولا ، ولكن التفكير في انتاج الادب سابق على انتاجه ، والنقد يمكن أن يمارس من قبل الاديب الذي ينتج الادب ، كما يمكن أن يمارس من الناقد الذي يدرس الادب ، الناحية الثانية : هي ان النقد اليوم يمارس ليس فقط على النصوص الموجودة بالفعل ، ولكن على النصوص الموجودة بالقوة ، وبالتالي هو متقدم ، لانه يبشر بنصوص لم تكتب بعد ، ولكن المجال لكتابتها واسع مفتوح أمام الكتاب ويمكنهم على سبيل المثال : ليس هناك من قصة أو من رواية عربية لها أكثر من نهاية ، ما المانع في أن يأتي ناقد ويبشر برواية لها أكثر من نهاية ، ثم يتابع كاتب أو روائي ويكتب قصة بأكثر من نهاية ، أيهما يتقدم هنا هل الاديب أم الناقد ، أعتقد أنه الناقد ، وليست المسألة مسألة هرمية وأن الناقد أعلى من الاديب ، أو أن الاديب أعلى من الناقد ، اعتقد أن فهم القضية على هذا النحو مسيء جدا للعلاقة بينهما ، هناك ناحية مهمة ، نحن نعيش في مجتمع انساني ، وهذا المجتمع يقتضي منا وظائف مختلفة يوزعها علينا ، وظيفة الاديب غير وظيفة الناقد لكن عندما يقصر النقاد يباشر الادباء ممارسة هذه الوظائف ، نحن بحاجة الى الطبيب كما نحن بحاجة الى السكرتير ، بحاجة الى عالم الذرة كما نحن بحاجة الى سائق ، هذا لا يعني أن حيوية أي وظيفة أفضل من الوظائف الاخرى ، المجتمع كل متكامل لا يمكن أن ينطلق ويمتد الى الافاق البعيدة الا بممارسة كل منا وظائفه ، وبالتالي وظيفة الاديب غير وظيفة الناقد ، قد يلتقيان في كثير من الوظائف ، ولكن هناك نوعية مختلفة وهذا يحيلني الى مسألة مهمة جدا ، أنا أنطلق في رؤيتي لوظيفة النقد . ليس فقط من المشهد النقدي العربي ، وانما من المشهد العالمي ، وهذا يضطرني الى أن أذكر ناحية مهمة جدا ، وهي أن الورقة تنطلق من أن النقد الادبي هو جزء أو شكل من أشكال الدراسة الادبية ، وبالتالي يخضع للقيم التي تخضع لها الدراسة الادبية ، والدراسة الادبية في نظري تشمل فيما تشمل تحقيق النصوص ، تشمل التاريخ الادبي ، تشمل النقد التطبيقي ، تشمل النقد النظري ، تشمل الدراسة النقدية المقارنة ، وبالتالي عندما أتحدث عن النقد فانني أتحدث عن النقد التطبيقي والنقد النظري ، ولا يمكن أن أقبل نقداً غير مؤسس على أساس

معرفي ستين ، لا يمكن أن أقبل نقداً غير مؤسس على موضوعية بالحد الادنى ، وعلى علاقة مباشرة وصريحة بالنص ، والنص الموجود ينبغي أن يكون حاضرا حضوراً صارخا في النص النقدي ، اما حضورا فعليا أو حضورا بالقوة ، أما بعض الاشياء التي خرجت عن الاطار العام للورقة ، والتي دفعت باخواني المحاورين الى اغنائها بجوانب مهمة جدا فأنا لم أتوجه اليها ، ليس لانني لا أعتقد أنها غير مهمة أبدا ، وانما لاني أعتقد أن ممارسة النقد لوظيفته التي حددتها تجاه الكاتب وتجاه القارىء وتجاه النص ، ثم تجاه المجتمع ، تجعله يستطيع أن يمارس الوظائف الاخرى بالضرورة ، نحن لا نستطيع أن ننطلق في مواجهة وظائف النقد في الحديث عن ، كيف يعني النقد هويته ، لاني أعتقد أنها تأتي في مرحلة لاحقة ، ان كان نقدنا حتى الان لا يخدم الكاتب ولا القارىء ولا النص ، فكيف يمكن أن يؤدي المهام الكبرى التي تحدث عنها د / عبدالله ، هي مهام مهمة جدا ، ولكنها تأتي في مراحل لاحقة على الممارسة النقدية الفعلية ، وفيما يتعلق بمراجعة النقد لنفسه ، الورقة أشارت الى ذلك عندما أشارت الى وظيفة النقد تجاه النص ، من أنه ينبغي أن يحميه من سوء الفهم ، ومن الذي يسيء فهم النص غير النقاد أنفسهم ، كما أن على واجبا أن أنقد نص مسرحية ما ، أيضا على واجب آخر أن أقول ان قراءة فلان لهذا النص غير سليمة ، ويعرف هذا في النقد بما يسمى بـ (الميتاكريتيزم) أو (الباراكريتيزم) وما يمارس الان من نقد للنقد في المشهد العالمي مؤشر واضح على هذه الوظيفة ، قد نختلف في موضعة الاولويات ، وهذا ناتج عن تصوراتنا العامة المتصلة بالحياة والمجتمع وأشياء أخرى كثيرة ، لرؤيتنا للعالم والكون ، ولكننا لا نختلف في أن النقد كما سماه نعيمة بالغربلة ، وأن الغربلة هي سنة الطبيعة ، ولابد أن نسهم مع الطبيعة في غربلة ما هو موجود ليبقى الافضل والاصلح للانسان وليس لاي شيء آخر ، فالادب فعل انساني ، والنقد كذلك فعل انساني ، يستهدف البحث عن الافضل .

هوامش ورقة العمل

(١) انظر ميخائيل نعيمة ، الغربال ، الطبعة الثانية عشرة ، (مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨١) ص١٤ .

(٢) انظر . Mathew Arnold,
Essays in Criticism (George Routledge & Sons Ltd., London), pp. 1-35.

(٣) انظر . **Selected Prose of T.S. Eliot,**
Edited with an Introduction by Frank Kermode (Faber & Faber, London, 1975), pp. 68-76.

(٤) انظر . Helen Gardner,
The Business of Criticism
(Oxford University Press, Oxford, 1959)

(٥)انظر . Alfred Kazin, "The Function of Criticism Today", in **Modern Criticism: Theory and Practice,**
Edited by Walter Sutton & Richard Foster (The Odyssey Press, Inc., New York, 1963), pp.334-44.

(٦) انظرد . محمد مندور ، في الميزان الجديد ، (دار نهضة مصر ، القاهرة ، د . ت) ص ص ٧ ـ ١١ .

(٧) انظر . Perry Eagleton,
The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism
(Verso Editions and NLB, London, 1984)

(٨) انظر . Robert Con Davis and Ronald Schleifer,
Criticism & Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory (Longman, London, 1991), pp.47-83.

(٩) انظر . E.D. Hirsh, Jr., "Some Aims in Criticism", in
Literary Theory and Structure: Essays in Honour of William K. Wimsatt,
Edited by Frank Brady, John Palmer & Martin Price (Yale University Press, New Haven & London, 1973), pp.41-62.

(١٠) انظر ـ ميخائيل نعيمة ، الغربال ص١٩ .

(١١) انظر .

(١٢) انظر . **Selected Prose of T.S. Eliot,**
p.69.

شعـراء من الجـزيـرة العربية

للأستاذ عبد الله بن سالم الحميد

عبدالفتاح أبو مدين

كنت ومازلت أشجع الحركة الأدبية فى هذه البلاد المباركة بما أكتب من ملاحظات نقدية ، أبارك فيها بعض الآثار الشعرية والنقدية الواعدة بالخير ، وإن لم تبلغه ، تشجيعا لها ، وأملا فى مستقبل ينمو فيه العود الطرى ليكون غصنا ناضرا مزهرا ، ولكن ازدحام المكتبة السعودية بالتأليف المتصل الممتد الى غير ما غاية . . لدى بعض من يجدون نفقات الطبع والورق ، أو يجدون من يقوم من الناشرين بهذه النفقات ، هذا الازدحام العشوائى الذى نفتقد فى أكثره طابع الجد ، وضرورة الالتزام بالتؤدة الهادئة حتى نجد ما نقول فى قوة وإتقان ! مما يجعلنى أضطر الى أن أواجه من يتسرعون فى النشر دون دراسة مفيدة بكلمة الحق ، ناشدا صلاحهم وإصلاحهم معا ، وحسبى أن أكون مخلصا فيما أقوله ، معتقدا أن البلد الطيب يخرج نباته بإذن ربه .

لدينا جزءان قدمهما الاستاذ عبدالله بن سالم ، تحت عنوان «شعراء من الجزيرة العربية» ، وقد وعد بعدة أجزاء مماثلة تشمل القديم والحديث معا ، وهذا ما خشيت منه أكبر الخشية لو سار على هذا المنوال ، لشيء واحد ، هو أنه لم يقل شيئا ما فى جزئين كبيرين !!

إن الذى يتحدث عن ثلاثين شاعرا فى جزئين ، لابد أن يختار لكل شاعر زاوية خاصة من زواياه المتعددة ليسلط عليها الضوء التحليلى الكاشف ، فيقدم للقارىء جديدا يتلهف عليه ، أما أن نأتى لشعراء كبار كتبت عنهم مؤلفات متعددة ، ونهضت دراسات شاملة بتحليل آثارهم مثل حسين سرحان ، وعلي احمد باكثير ، وحمزة شحاتة ، وحسن القرشى ، وعبدالله الفيصل وفهد العسكر وابراهيم العريّض ، ثم نذكر قصائد لهم كيفما اتفق ، ونسرف فى النقول التى قيلت عنهم كما اتفق ، ولا نضيف سطرا واحدا يحفل بالجديد عن أناس يدوى

حديثهم الشعرى فى العالم العربى ، فاننا فى الواقع نظلم هؤلاء الكبار ظلما فادحا ! فإذا انتقلنا الى من دونهم فى الشهرة والنتاج الثقافى ، والابداع الادبى ، فاننا نجد الاختيار العشوائى دون تحليل ، والتستر وراء ما قيل فى مقدمات الدواوين أو نقدات الصحف ، ثم لا شيء اطلاقا ينم عن أدنى دراسة متواضعة تلقي الضوء على ما نختار من مقطوعات ! وكل طالب ناشيء فى المدرسة الثانوية يستطيع أن يكون مؤلفا من هذا الطراز ، فما عليه إلا أن يأتى بديوان (مثلا) لحسين سرحان رحمه الله ، فيقول قال حسين ، ويبدأ بقصيدة دون تحليل ، ثم يكتب ترجمة للشاعر منتزعة من الديوان أيضا ليلحقها بالقصيدة ، وينتقل الى قصيدة أخرى فجأة دون رابط ما ، ويعلق عليها ، بنقول قيلت عن الشاعر من قبل مضافة الى أسماء أصحابها ، مع عبارات لا تقدم ولا تؤخر ، مثل البوح الشعرى وكثافة الرؤية ، والدم المتفصد من عروق الالم . . مما لا طائل وراءه ! والغريب ان الجامع الفاضل لهذه الاشعار قال فى الجزء الاول ص «٥٠» عن دراسة أدبية كتبها الدكتور محمد بن سعد بن حسين فى مقدمة لديوان شعرى للأستاذ أحمد سالم باعطب ، أجل قال الاستاذ عبدالله بن سالم الحميد ما نصه عن مقدمة الدكتور محمد بن سعد : « وقد أشرنا الى تلك المقدمة وبعض الصدى المنعكس عنها ، حيث كان يفترض أن تكون قراءة أعمال أي شاعر ملمة الماما تاما بمعاناته الشعرية فى اتجاهاته وأنماطها بصورة مقنعة ، وذلك لم يتوفر بعد فى هذه المقدمة » .

فإذا كان الاستاذ الحميد يرى أن يلم الدارس بمعاناة من يدرسه ، وأن يقرأه قراءة مستوعبة ليكتب مقدمة فحسب ! . . فماباله يكتب ثلاثين صفحة عن شاعر ممتاز ! ثم لا يقول شيئا ! واذا تورط فى حكم أتى بالعجيب الغريب مما يدل على بعده النائى عن اسلوب التحليل والتدليل !

لنضرب مثلا بما كتبه الحميد عن الشاعر حمد بن سعد الحجى فقد خصه بثلاثين صفحة من كتابه ! ! منها خمس عشرة صفحة كتبت فى حياته ، وخمس عشرة أخرى كتبت بعد وفاته ، وجمعت كلها فى الجزء الاول من شعراء الجزيرة

العربية ما بين ص «١٢٩» وص «١٥٩» ، وقد بدأ حديثه بقوله عن الشاعر : « لم يكن إلا صوتا نابضا معتمرا بوهج الاحساس ، وشفافية الشاعرية ، ورقة المشاعر ، وقد تأثر بمعاناة السياب والشابي وفهد العسكر ، وبعض شعراء المهجر وشعراء مصر . . كالبارودي وأحمد شوقي وحافظ ابراهيم ، ونلمح اقتراب معاناته من الشابي وفهد العسكر »!! . ونحن لا ننتظر من الدارس الجاد أن يذكر لنا أسماء الشعراء هكذا ، دون تحديد للون خاص تأثر به الحجي من شاعر معين وفيمن ذكرهم من يتعارضون في اتجاهاتهم الشعرية ، فاذا كان الحجي حقا قد تأثر بهذه الاتجاهات المتعارضة فأين الدليل الناطق من شعره ؟ وهل طريقة أبي القاسم الشابي الشعرية كطريقة فهد العسكر حتى يكونا أقرب من تأثر بهما الحجي ؟ واذا حدث ذلك كله . . فما الدليل من ابداعه الشعري ؟

بعد أن أشار الى عدة مراجع عن الشاعر الحجي ، اختار قصيدة له تحت عنوان (التحليل) ، بدأها بقوله : « هذه القصيدة تعد لوحة من لوحات الشاعر الحجي الابداعية ترتسم فيها المعاناة المأساوية الحادة . . التي اصطبغت بها ريشة الشاعر ، ومعاناته الداخلية ، وقد حملت هذه اللوحة التعبيرية زخما من الرؤى التأملية الواقعية ، وتجسدت خلالها بعض مظاهر التوجس من الوان الجفاء والحرمان وعقوق الانسان للإنسان » ، ثم ذكر للشاعر ثمانية عشر بيتا ابتدأها بقوله :

أأبقى على مر الجديدين في جوى ... ويسعد أقوام وهم نظرائي
ألست أخاهم قد فطرنا سوية ... فكيف أتاني في الحياة شقائي
أرى خلقهم مثلي وخلقي مثلهم ... وما قصرت بي همتي وذكائي
يسيرون في درب الحياة ضواحكا[1] ... على حين دمعي ابتل عنه ردائي
أكان لساني ان نطقت ملعثما ... وكانوا إذا ناجوا من الفصحاء

(١) ضواحك ، فواعل لجمع المؤنث فكيف ياتي بها الشاعر حالا من واو الجماعة للمذكر !! ولا يلتفت الى ذلك الناقد مع وضوحه ؟

وتمضي القصيدة فى سرد هذه الافكار السطحية العامة العائمة دون أدنى تصوير أو تعمق ! تلك القصيدة التى اكتفى الحميد فى تحليلها بقوله : « لوحة من لوحات الشاعر الابداعية ترتسم فيها المعاناة المأساوية التى اصطبغت بها ريشة الشاعر ، ومعاناته الداخلية ، وقد حملت زخما من الرؤى التأملية الواقعية » !! فليت شعرى أهانت الالفاظ الى حد جعلها تساق مساقا عائما كهباء يتطاير فى الفضاء ؟ كنت أريد أن يرينى الناقد أين ملامح هذه اللوحة التعبيرية ؟ وكيف رسمت الريشة الشاعرة هذه الملامح ، وأين هو الزخم الحافل بالرؤى التأملية ؟ وأين أثر أبى القاسم الشابى وفهد العسكر فيها؟ وقد يعجب القارىء كل العجب حين يرى الحميد يستشهد بهذا النص وحده فى بحثه المحدود أربع مرات ! مرة فى ص «١٣٢» ومرة فى ص «١٤١» ومرة فى ص «١٥٤» ومرة فى ص «١٥٨» ، وهناك قصيدة أخرى للحجى من هذا الضرب السطحى مطلعها :

أيا باعث الشكوى بنفسى ألم يحن	لقاء لكى لا تستبد بى الشكوى
بكيت ولو أني على الصبر قادر	صبرت ولكني على الصبر لا أقوى
لقد ذقت منك الحب مرا مذاقه	وانى لأرجو أن تصيره حلوا
ألست اذا ما عن أمر لخاطرى	أتيت الذى تهوى وجانبت ما أهوى
فلو أن جسمانا يقطع بالجوى	لما أبقت الأشواق منى ولا عضوا

وقد اختارها المؤلف ، وكل ما قاله فى تحليلها : هذه القصيدة من قصائد الحب الوجدانية ، يمتزج فيها العشق بالحزن والشكوى ، فكأنما هى لوحة ابداعية تختلط فيها ألوان الدموع فى زمن الخريف قبل الغروب ، حينما ترى الشمس لحظة الغياب تدنو من الافق بين قطع السحاب المتوشحة بلون الحمرة ، أين هذا كله فى هذا النص؟ رباه ! وعلى مقربة منك الاشجار ، وقد تساقطت أوراقها ! إن هذا الكلام العائم يضر ولا ينفع ، لأنه لا يعنى شيئا على الاطلاق ، والنص الذى استشهد به برىء منه .

ومرة ثانية يفاجأ القارىء بشيء غريب حقا هو أن هذا النص المتواضع قد كرر الدارس الاستشهاد به ثلاث مرات أيضا فى ص «١٣٤» ، «١٤٣» ، «١٥٢» ، فما معنى هذا؟

ومقطوعة متواضعة بدأها الحجى بقوله :

ان نظرت الجمال غضا طريا يتجلى فى المنظر الخلاب
لاح لي أسود المصير كمسود الليالى مكشر الانياب
فرأيت الجمال يطوى بأكفان ويبلى ممزق الاثواب
واذا ما الحياة قلبى يوما فرحته بزورة الاحباب
أيقنت نفسى الفراق طويلا ورأيت الوصال مثل السراب

هذه المقطوعة المتواضعة ! تدل فى رأي الحميد على مقاربة الحجى فى معاناته الشعرية ، وايقاعاته للشاعر التونسى أبى القاسم الشابى ! ! وقائل هذا القول اذا كان يعرف الحجى ، فانه بتقريره هذا الحكم لا يعرف أبا القاسم الشابى ولا يدرك مستواه ! كما لا يدرك مستوى كثير من أفذاذ الشعراء الذين يحشر أسماءهم متراصة متقاربة على اختلاف منازعهم دون مناسبة ! وهو بعد ناقد دارس فى رأي نفسه !

أقول ان هذا النص المتواضع قد كرره الحميد فى ثلاثة استشهادات ص «١٤٠» ، «١٥٣» ، «١٥٧» ، فهل لي بعد ذلك أن أتساءل عن علة هذا التكرار الممل فى دراسة جزئية مبتسرة ؟ أتكون العلة أن الشاعر الحجى لم يقل شيئا يكفى للاستشهاد فاضطر الحميد الى ازعاج القراء بما يمل من الشعر المعاد ؟ أم يكون الحميد نفسه عاجزا عن اختيار ما يملأ به عدة صفحات ! واذا كان كذلك ، فلماذا لا يريح القارىء ، ويتعب نفسه شيئا ما فى القراءة والاستيعاب أولا ثم فى الدرس والتحليل اذا أراد أن يسود الصفحات ؟

أما تكرار الحديث عن حياة الحجى فى صفحات متقاربة وفى كتاب واحد ، فأعجب من تكرار الشعر ، لأن الحديث عن حياة الشاعر بوضعها الرقمى

الجغرافى لا تخرج عن ملف فى أرشيف باحدى المكاتب ، فإذا جاز لنا أن نكر ر الشعر السطحى لأنه يرضي بعض الاذواق ، أنكر ر أيضا الملف الخاص بالتاريخ والبلد والوظيفة ؟ فى كتاب نزعم أنه دراسة شعرية لأدباء الجزيرة كلها لا أدباء المملكة وحدهم ! أليس هذا كثيرا . . . . . ؟

ثم ان العجب يبلغ منى أقصى مداه ، حين أجد الأستاذ الحميد يتعرض لشاعر جهير المكانة ، منفرد الاحساس ، خاص النظرة ، وله دارسوه الكثيرون من نقاد المملكة الذين يحفظون له موضع الريادة فى الشعر الرومانسى الرقيق والشعر الوطنى والسياسى والتصويرى ، ثم لا يقول عنه شيئا غير ترداد لأقوال قيلت عنه ، وعرض لقصائد تساق عفوا دون أدنى تحليل ! أما الشاعر فهو الرائد المتميز . . الرقيق الأستاذ حمزة شحاتة ، وأما ما كتبه الحميد عن الشاعر المتميز فهو هذا ، ابتداء بنقل كلمة للأستاذ عبدالله عبدالجبار ، وتقول عنه (إن ولعه بالجدل يجعله يناقش أكثر من عشرين ساعة) ، وهى كلمة لا علاقة لها بشعره ، ثم كلمة للأستاذ عزيز ضياء تقول عن حمزة شحاتة : « إن خصيصيته التى تبدو خليقة من خلائق عبقريته النادرة . . هى القدرة على اتقان ما يولع باتقانه ، بحيث لم يكن يرضى قط إلا بأقصى مراتب التفوق فيما يعنى (لايعنى)[٢] بمعرفته ودرسه ، كان لا يكتفى بمجرد الالمام على قاعدة الاخذ من كل معنى بطرف ، وإنما الذى يجهد نفسه ، هو استغراق واستيعاب كل ما يستهدفه من عناصر تكوينه ومادة وجوده » .

وينتقل فجأة من هذين النصين الى ترجمة أرشيف لحياته الرسمية يعرفها الادباء جميعا فى المملكة عن حمزة شحاتة ، ثم ينقل آراء الأستاذ عزيز ضياء مرة ثانية فى عشرة أسطر ، ويقفز الى ذكر قصيدة لحمزة مطلعها :

النهى بين شاطئيك غريق والهوى فيك حالم ما يفيق

فيذكر اثنى عشر بيتا ، تتوالى دون تقديم أو تعقيب ! مع أن النص ذاخر

(٢) فى الاصل (لا يعنى) وهو سبق قلم .

بأحاسيس تدفع الناقد البصير الى الوقوف المتئد ! . ويأتى نص ثان دون تحليل ! وثالث أيضا دون أدنى تحليل إلا مثل قوله الذى لا يقدم ولا يؤخر (تمتزج الفلسفة بالنقد الصاخب فى شعر حمزة شحاتة . . الذى لا يقبل غير الاسلوب الاخلاقى)، أما كيف تمتزج الفلسفة بالنقد الصاخب ! فهذا ما لا يدريه القارىء والناقد معا !

ويجيء النقل المتوالي فيستشهد برأي للأستاذ عبدالسلام الساسى لا نطيل فى نقله ، ثم يليه مباشرة استشهاد برأي للشاعر نفسه عن المرأة ، دون أن يذكر قصيدة غزلية لحمزة تجاور هذا الاستشهاد وتصلح تطبيقا له ، واذا كان الدكتور عبدالله الغذامى قد كتب بحثا تحليليا عن الاستاذ حمزة شحاتة ، فقد جاء الفرج للأستاذ الحميد كى ينقل منه آنا ، ويلخص آنا آخر دون أدنى اضافة جوهرية ، ويعود الحميد الى حمزة شحاتة نفسه . . وثبا دون تمهيد فينقل عنه كلمة نثرية من خطبة قالها عن رسول الله ﷺ ، ويأتى بمقطع من أربعة أبيات ليقول فى تقديمه : انه متأثر بالمعرى والمتنبى وشوقى والشريف الرضي ، ولكن له هواجسه !! وحمزة متأثر بما درس من شعراء العرب ، ولكن التحديد النقدى يلزمنا ألا نحشد أسماء متعارضة الاتجاه ونلصقها بحمزة !، ان حمزة ذو طابع استقلالي ! فما صلته بالمعرى مثلا ! قد يكون قارئا للمعرى والمتنبى وشوقى كما يقرأ هؤلاء كل أديب ، ولكن لماذا نلقى القول جزافا دون تحديد ! ولماذا هذا الاختيار العشوائى لنصوص حمزة ؟ حيث أهمل روائع ووقف عند منحدرات ، وكأنه لا يفرق بين الذرى والسفوح !

ونعود لحديث التأثر دون سأم ، لأن الحميد لا يسأم ترداده دون مناسبة ، فنذكر أنه قال ان حمزة تأثر بالمعرى فى عزلته حيث قال « تمت عزلتى الآن ولم تعد لي علاقة بأحد إلا بالمقدار الذى لا يزيد عما يتهيأ لأي نزيل فى فندق صغير » ، ويقول : « انها ساعة حرجة أن تدور بعينيك محملقا فى جميع الوجوه والعيون فلا تجد من يفهمك » ، وهذا القول لا يكفى فى بيان الصلة بين عزلة المعرى وعزلة حمزة ، إذ لابد من ذكر أبيات للمعرى توضح مرمى عزلته ، مع ذكر أبيات مماثلة لحمزة لتصلح المقارنة بين العزلتين !

فالمعرى مثلا يقول :

بـــوحـــدانيـــة العـــلام دنـــا فـــدعنى أقطـــع الايـــام وحـــدى

ويقول :

أرانى فى الثـــلاثـــة من سجـــونى فـــلا تســـأل عن الخبـــر النبيث
لفقـــدي نـــاظـرى ولـــزوم بيتى وكون النفس فى الجسد الخبيث

فهل هذا القول وأمثاله ، نظير ما اتجه اليه حمزة فى مثل قوله :

وسمعت صدى قولى مبحوحا
يلهث يتقطع
أنا حر
أنا حر معا
أتثاءب أتسكع
أمشى أنظر
أضحك أبصق حيث أشاء
وأنام ولكن أين أنام !

أما كان على الحميد أن يفسر معنى عزلة وعزلة ، عزلة من يبصق ويضحك ، ومن يقطع أيامه وأعوامه بين تلاميذه ؟ وكلهم من العلماء يقرأ ويدرس ويؤلف ، ويملى القصائد ! انها عزلة مثمرة حقا ، لا عزلة بصق وضحك وتثاؤب وتسكع ، إن المعرى لم يخرج من بيته ، ولكن التلاميذ سعوا اليه فملأوه ، فاعتزاله موهوم لا حقيقة له ، أما اعتزال غيره فلم نعلم عنه غير ما ذكر الشاعر ، ونقل الدارس أى اننا لازلنا فى حاجة الى المزيد لنعرف كنه هذه العزلة ، وهل كانت كعزلة أبى العلاء التى ألصقها به الحميد أم أنها كانت من ضرب متناقض ؟ ولعل هذا الاتجاه التحليلى يكلف الحميد ما ليس فى طوقه ! فلماذا نجبره عليه ، وهو يكتفى بالنقول المبتورة دون جهد كبير أو صغير !

وكأن الله قد كتب عليّ ألا أنتهى من العجب العجاب ، وأنا أقرأ هذا الكتاب ، لان صاحبه يعلن ما يدفعنى للعجب فى براءة مفرطة ، تصل الى حد السذاجة الدافعة الى الضحك الطويل ، فهو اذا رأى قصيدة من بحر ووزن متفق مع قصيدة اخرى . . حكم بالتأثر ، ولا يهمه أن يختلف المعنى أو يبعد المدلول ، لو قال شاعر كامرىء ، القيس مثلا قصيدة من بحر الطويل ، وقافية اللام ، ثم جاء شاعر فقال قصيدة من الوزن والقافية ، فالتأثر واضح لا شك فيه ، ومعنى هذا أن جميع الشعر العربى من أوله الى آخره منقول عن شعراء العصر الجاهلى ، لأنهم قالوا فى شتى البحور والقوافى ثم تبعهم شعراء العصور الاموية والعباسية والاندلسية والفاطمية والمملوكية والعصر الحديث ، إذا تعجب القارىء وظننى أبالغ فيما أقول ، فسأكتفى ببعض الامثلة فقط ، لان الاستقصاء ممل ثقيل ! وبخاصة حين أنقل من أوراق لا تقدم قضية ما .

١ ـ اذا قال الاستاذ احمد الشامى قصيدة تحت عنوان (موكب الحرية) فان الحميد ينقل منها قوله ص « ١٤ » جـ « ١ » :

يا موطن الاشراق تبرك عاطر وعبير روضك دافق معطاء
نور القداسة فوق هامك لم يزل غض الرواء تحار فيه ذكاء

ويعلق فى ابتداء القول ان الشاعر متأثر بقصيدة أحمد شوقى .

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

أما كيف وجد هذا التأثر ؟ فالدليل الأوحد هو بحر الكامل وقافية الهمزة المرفوعة !!

٢ ـ اذا نظم حسين سرحان قصيدة ذكر منها الحميد قوله ص «١٠٨» «جـ١» :

ألم تر أنى منذ خمسين حجة أصوّت حتى لم أجد لي داعيا
وانى لم أبهج بعمرى مرة ولم ألف يوما ضارعا متشاكيا

وقوله من قصيدة أخرى ص «١٠٩» «جـ١» :

ألم تر أنى منذ خمسين حجة وسبع أرى أيامهن لياليا
أألقى الضنا والوجد وترا أواليا من الكرب يستشفعن فيه التواليا

فإن حسين سرحان عند الحميد متأثر بقصيدة مالك بن الريب التميمي التى يقول فيها :

ألا ليت شعـرى هـل أبيتن ليلة		بجنب الغضى أزجى القلاص النواجيا
فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه		وليت الغضى ماشى الركاب لياليا
لقد كان فى أهل الغضى لودنا الغضى		مزار ، ولكن الغضى ليس دانيا

أما كيف وجد هذا التأثر ؟ فلأن البحر هو الطويل والقافية يائية ! وقد جاءت فى القصيدتين كلمة (ألم تر أنى) وهذا مصدر التأثر الواضح !!

٣ ـ اذا نظم الدكتور زاهر الالمعى قصيدة ذكر منها قوله ص «١٥٤» «جـ٢» :

أمنية القلب طابت فى لياليها		والطير غرد فى أبها مغانيها
وحلق الشوق فى الآفاق يرسلها		من مهجة الصب أنغاما ويهديها

فان الالمعى متأثر بعمرية حافظ ابراهيم . . التى يقول فيها كما ذكر الحميد :

رأيت فى الـدين آراء مـوفقـة		فـأنـزل الله قـرآنـا يـزكيهـا
وكنت أول من قـرت بصحبتـه		عين الخليفة واجتازت أمانيها
قد كنت اعدى اعاديها فصرت لها		بنعمة الله حصنا من أعاديها

أما كيف وجد هذا التأثر ؟ فلأن البحر هو البسيط ، والقافية هائية ! مع أن قصيدة حافظ فى عمر بن الخطاب وقصيدة الالمعى تحت عنوان (سهام الغيد) وشتان بين الغرضين !

وقبل أن أختم هذا المقال أسأل هذا السؤال الحائر : أنحن نهزل أم نجد ؟ يجب أن نفكر ونتعلم قبل أن نملأ الاجزاء ، بما نحن فى غنى عن قراءته وسماعه ، إذ لا يفيد !

فى لغة النص الشعرى

على البطل

تصدير :

هذا تصور أولي ، أغامر به من خلال « علامات » : التي تابعت « مغامرة » ولادتها بجدة ، وأتابع مسيرتها الناجحة ـ بحمد الله ـ الآن ؛ لذلك أحببت أن أفيد من مبدأ « مغامرتها » لإذاعة تصوري من خلال منبرها ، ومن نجاح مسيرتها لمؤازرة مغامرتي . ولست أشك في أن نشر هذا البحث على قرائها فرصة لمناقشته وتسديد توجهه ، نشداناً لما نحرص عليه من الرشاد .

ثم سبب آخر ، هو أن هذه « المغامرة » تمس حدود اللغة ، وليس أنسب لبحث يتصدى لمسائل فى اللغة من أن يبدأ « جغرافياً ـ من حيث بدأت اللغة ، ليكتسب شرعية ما . لذلك فإن « علامات » هى المنبر الطبيعي لمثل هـذا البحث/المغامرة .

إن تصورنا ـ هنا ـ يمكن تلخيصه ـ بادي الرأي ـ في أن ثمة تمايزاً بين لغة النص الشعري ولغة التداول اليومي ـ أو لنقل صراحة انفصالاً جذرياً ـ يبدأ من محض البداية ، من النظر إلى المفردة ، أو بحسب اللسانيين « العـلامة » اللغوية .

إن « التداولية » تستخدم « العلامات » اللغوية مجردة تجـريداً ذهنيـاً ، ويقترب من حدود التجريد الرياضى : (أ ، ب) ، لأنها تستخـدمها فى « التسمية » . أى أنها « تستهلك » اللغة ، أو تقف عند حدود « الأداء » فحسب .

أما فى النص الشعرى فتتخلق اللغة ، ولا تستهلك ، ذلك لأنها - إذ تستخدم فى الابداع لا فى مجرد التسمية - تستخدم استخداماً « بكتوجرافيا » تميل فيه اللغة إلى التجسيد لا التجريد ، حيث تتم عمليات التفكير ذاتها بالصور لا بالعلامات اللغوية المجردة . وهذه الآلية إنما تقترب من مستوى « الكفاءة » ، أو البنية الأعمق فى اللغة ، ولا تتوقف عند مستوى الاستهلاك الأدائى فحسب . وهنا يقوم النص الشعري بإثراء اللغة وتجديدها باستمرار .

وإذا كان اللغوي السويسرى « دى سوسير » قد اقترح علماً جديداً هو علم « الدالات » - السيميولوجيا - يكون الدرس اللسانى فرعاً من فروعه ، فإننا نظن أن اقتراح إقامة فرع فى اللسانيات يختص بدراسة لسانيات النص الشعري - فى إطار مفهومات جديدة لآليات اللغة الشعرية - لا يمثل شططاً كبيراً . فكما قامت فروع في اللسانيات كعلم اللغة النفسى ، وعلم اللغة الاجتماعى ، وكلها تعمل على مستوى آلية « الاستهلاك » « الأداء » ، أيكون شططاً أن يقوم درس لساني على مستوى الإبداع فى النص الشعرى ؟

على أي حال : هذه مغامرة قد يسهم الدرس النقدى بها فى إفساد الدرس اللغوى ، وكثيرا ما أسهم الدرس اللغوى فى إفساد الدرس النقدي حين يسوى في إجراءاته بين لغة النص الشعري ولغة التداول اليومي . فلتقف مغامرتنا عن حدود رد التحية بمثلها . هذا حسبنا .

وعلى الله قصد السبيل .

مدخل :

م/١

اهتم الفكر اللغوي والفلسفي في هذا القرن ، بتحديد مكونات « الكلمة » في اللغة ، أو الجوانب التى تقوم عليها « بنية » الكلمة ؛ فظهرت اقتراحات عديدة حول هذه المكونات ، من أهمها رؤى : دى سوسير ، وبيرس ؛ ثم التطويرات المتلاحقة فى الدرس اللساني والسيميولوجى الأحدث ، مثل استدراكات بنفينيست ، ورولان بارت ، وجاك دريدا ؛ تمثيلاً لا حصراً .

رأى اللغوى السويسري فردينان دى سوسير أن « العلامة » تقوم على ركنين أساسيين لا ثالث لهما ، هما : « الدال » و« المدلول » ، أو « الصورة الصوتية » ، ثم « الصورة الذهنية ، أو المفهوم ، أو الفكرة » التى تنشأ في الذهن نتيجة سماع الصورة الصوتية ؛ متجاهلاً « الشيء » الخارجي ، أو « الماثل » الذي تشير إليه « الكلمة » في عالم موجودات الواقع .
كما رأى نظيره اللغوي الأمريكي تشارلز بيرس رأيا آخر ـ نتصوره أكثر دقة » هو أن العلامة « ثلاثية » البنية ، وهى تتكون من « المصورة » (Representament) التي تقابل : « المدلول » عند دى سوسير أيضا ، ثم : « الموضوع » : (Object) وليس له مقابل فى رؤية دى سوسير[1] .

لقد كشف بنفينيست في كتابه : « طبيعة العلامة اللغوية » عن نقص فى رؤية دي سوسير ، حين استدرك عليه مسألة « اعتباطية » العلاقة بين الدال والمدلول . إذ يرى أنهما من طبيعة نفسية تجعلهما يتلازمان في أذهان المتكلمين من

خلال روابط موحدة فى ماهيتها وجوهرها ، فلا تكون العلاقة بينهما اعتباطية ، بل (ضرورية) . أما « الاعتباطية » فتقوم بين العلامة (دالاً ومدلولاً) وبين الشيء الذى تُعيِّنُه : و« الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم »(٢) .

وإذ يوحد بنفينيست بين « الدال والمدلول » متابعاً دى سوسير ، فإنه يثير مشكلة ثانية ـ في تصورنا ـ إذ يجعل العلاقة اعتباطية بين « المدلول » (الذى هو تصور ذهنى للشيء الخارجي ، الماثل) وبين « الشيء » ، الذى تعنيه العلامة اللغوية ؛ بالقدر نفسه الذي يكون عليه الاعتباط بين « الـدال » والشيء الخارجى ، ويعود هذا المشكل إلى توحيد بنفينيست بين الدال والمدلول » في الطبيعة والجوهر ، وهما مختلفان أساسا : فـ« الدال » ذو طبيعة « مادية » هى الصوت الفيزيقى للعلامة، بينما يعود « المدلول » إلى التصور الذهنى للشيء الخارجي الذى تعينه هذه العلامة . إن « الدال » ينشىء « المدلول » في ذهن السامع ، نتيجة العرف والاصطلاح « الاعتباطى » ـ بين المتكلمين بهذه اللغة أو تلك ـ على تسمية « الشيء الخارجى » بهذا الاسم الذى يمثله « الدال » . صحيح أن « الدال » هو من اللسان فى معظمه ، ولكنه من العالم أيضا بدرجة ما ـ من حيث هو « صوت » ، أو « خط » ـ كما أن « الماثل » من العالم فى معظمه ، ولكنه يشكل ـ بالاحالة ـ « ركيزة » للعلامة اللغوية ، فيصير ـ بوجه ما ـ من اللسان ، لذلك يلزم أن يكون الاعتباط قائما بين « الدال » و« الماثل » فحسب ، وليس بين « الدال والمدلول » ـ جميعاً ـ من جهة ، و« الماثل » من جهة ثانية .

م/٢

لقد عبر توصيف كل من دي سوسير وبيرس للعلامة اللغوية عن نهجين تاريخيين فى توصيف تركيبها ، أكثر من كونهما نهجين علميين في حقيقة الأمر ؛ إذ ينطلق كل منهما ـ في توصيف بنية العلامة ـ من مرحلة تاريخية في استخدامها متصوراً أن هذا الاستخدام هو « القاعدة » المطلقة في النظر إلى اللغة .

لقد تأثرت نظرة دي سوسير إلى العلامة اللغوية بأسلوب المدرسة الرمزية في التعبير اللغوي « الإيحائى » ، الذى لا يشير فيه « التركيب » إلى موجود خارجى بقدر ما يثير من إحساس جديد عن طريق المزج بين « موجودات » مختلفة لخلق « متصورات » ذهنية يصنعها الخيال من أبعاض الموجودات الخارجية من مثل : (إن الأفكار الحمراء تنام فى سكونها العنيف) ، فلا يستطاع تبين « وجودات » خارجية لمفردات هذا التعبير . وإذ كان التحقق المادى للمشار إليه جزءاً من « العالم » وليس جزءاً من « اللسان » ، فقد قدم له تعبير الرمزيين مادة وفيرة قام عليها تصوره الثنائى للعلامة : الذى يتجاهل ما فيها من « إشارة » أو « ظل » للموجود الخارجى ، تجاهل الرمزيين للموجودات الخارجية نفسها فى سبيل خلق موجودات تخييلية في عالم النص من أبعاض موجودات الواقع المادية . المشكلة أن دي سوسير قد عمم توصيفه من لغة التعبير الأدبي لدى الرمزيين خاصة على السلوك اللغوى بعامة ، حتى فى لغة التداول ذاتها ، ولقد كان له مبرره ، فاللغة لدى الرمزيين لغة خالصة للسان ـ لا يتلبس العالم الواقعي بها ـ من حيث خلقها لعالم فى النص : مواز ، أو مفارق لعالم الواقع الحسي .

أما بيرس فقد نظر إلى سلوك اللغة التداولية التسجيلى ، الذي يميل دائما للإشارة إلى « مرجعية » خارجية للعلامة اللغوية . وهو التوصيف الصحيح لطبيعة العلامة ليس في لغة التداول اليومي فحسب ، بل في المساحة الزمنية الأكبر من لغة الإبداع الشعري ، تلك المساحة التي يسيطر فيها الانضباط المنطقي على آليات العمل الذهني ، بعد أن قضى التطور العقلي على آليات العمل الأسطوري القديمة ؛ أو لنقل بالأحرى ، بعد أن تراجعت الآليات الأسطورية لإدراك العالم ، وكمنت في اللاوعي ـ تعمل فى الأحلام والعصابيات والعمل الفني[٣] (دون تسوية بين هذه المجالات لا فى طبيعة العمل ولا فى شكل ناتجه ، ولكن فقط فى كونها مجالات لانعدام التراتب المنطقى) ـ تاركة سطح الوعى لقوانين المنطق وانضباط العلم .

أما بيرس فقد انطلق من طبيعة النظرة التي سادت المرحلة التاريخية الأطول في

التعامل مع اللغة ، وهي ما نسميه « مرحلة الوضوح الفكري » ، التي تمتد من نشأة الفلسفة اليونانية وحتى بداية التعبير الإيحائي للمدرسة الرمزية الأوروبية .

وعلى هذا الأساس فإن « ثلاثية » بيرس ـ قبل تفريعاتها التي بالغ فيها ـ تصف بقية « العلامة » اللغوية في الاستعمال التداولي ، بأدق ـ على المستوى التاريخي على الأقل فيما نتصور ـ مما تصفها « ثنائية » دى سوسير ؛ إذا انتبهنا إلى أن جانب « الموضوع » ـ فى العلامة اللغوية ـ إنما هو « تعيين » « الماثل الخارجى » ـ أو « الشيء » الذي تمثله العلامة ـ وليس « التحقق » المادى لهذا الشيء . وبعبارة أخرى : إن « الإحالة » إلى « الماثل » الخارجي هي التي تكون جانب « الموضوع » في العلامة اللغوية ، وليس « التحقق المادى » للماثل ذاته[٤] ، أو كما يوضح بيرس ، إن العلامة لا تنوب عن الموضوعة من كل الجهات ، ولكنها تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة يسميها ركيزة (Ground) المصورة . وهكذا يجب التفرقة بين « العلامة » بوصفها موضوعاً للدرس اللغوي ، ووحدة من وحدات « الكلام » ، وبين التجسد الخارجي لمسماها ، أي : ما بين « الإحالة إلى الماثل » وبين « التحقق الوجودي للماثل » ؛ فالإحالة هي التي تكون جانب « الموضوع » من بنية العلامة اللغوية ، أما الماثل فهو التحقق المادي للإشارة ، وهو جزء من العالم وليس جزءاً من اللسان .

أن أهم ما قدمته محاضرات دي سوسير ـ فيما يخصنا الآن ـ أمران : الأول انه نبه إلى اندراج علم اللغة العام ضمن إطار أكثر شمولاً لعلم يجب أن يوجد ، يسميه « علم العلامات » أو « السيميولوجيا » ؛ والثاني أنه رأى أن علم اللغة العام ـ ضمن إطاره السيميولوجى ـ ينتمي إلى حقل الدراسات الأنثروبولوجية[٥] . وإذا كان علم العلامات قد « وجد » نتيجة جهود الذين أتوا من بعد دي سوسير ، وصار من أكثر العلوم الإنسانية جذباً للاهتمام ؛ فإن محاولة إجراء بحث حول « النص » الشعري : مستنداً إلى معطيات الدرس

اللغوى من جهة ، ومعطيات الدرس الأنثروبولوجى من جهة أخرى ، لم تجد بعد من يجعلها فى مستوى ذيوع التطبيقات السيميولوجية .

إن هذا البحث لا يستهدف تطبيق « منهجية » الدرس اللغوي أو الدلالي - ولا الدرس الأنثروبولوجى » أيضا - في مقاربة النص الشعري ؛ ولكنه يبتغى الإفادة من « المعطيات » العلمية التى أتاحتها هذه الدراسات ، إلى جانب معطيات الدراسات النفسية والتاريخية والاجتماعية : « مادة غفلاً » في استكشاف طريق النص الشعري ، تضيء جوانبه ومستوياته المتعددة ، ولا تجور على « منهجية » درسه الخاصة .

الفرض النظري :

ف/١

إن فكرة المثلث التي شاعت في الدرس اللغوي والسيميولوجى لتمثيل المكونات الثلاثة لبنية العلامة اللغوية ـ كما عند بيرس مثلاً ـ أو للجوانب الثلاثة لآية علاقة ترميزية ـ كما عند ريتشاردز وأوجدن ، والسيميولوجيين أيضا[٦] ، يمكن أن تساعدنا على توضيح تصورنا عن تطور النظر إلى « الكلمة » في النص الشعري ـ من مرحلة لأخرى ـ في تاريخ الشعر العربي ؛ وطبيعة الكلمة في « سياق » هذه المرحلة أو تلك من مراحل التطور الأدائي للنص الشعري .

إننا نتصور أربعة أطوار تقلب بينها النظر إلى طبيعة (أو تدرج بينها التعامل) بـ« العلامة » اللغوية في النص الشعري العربي بالتحديد ، يمثل كل طور مرحلة قائمة بذاتها من « التاريخ الثقافي » ، وسياقا مميزاً من « الإبداع الفني » ، يمكن أن نجملها في :

١ـ الطور الجاهلي والكلمة الساحرة : حيث تسود الثقافة الوثنية الأسطورية ـ بإجاباتها الخرافية عن أسئلة غامضة حول الرعب من مجاهيل الحياة والموت والمصير ، وحيث ينظر إلى « الكلمة » بوصفها أداة تمتاز بالقدرة على « التأثير المادي » ، فتكون « ممارسة » الإبداع الشعري ضرباً من الطقس السحرى ينتظر من أدائه تحقيق « فعل » ما في عالم الطبيعة الخارجي :

٢ـ الطور الاسلامي والكلمة الواصفة : حيث يرسي الوضوح الفكرى ـ من خلال العقيدة الاسلامية ـ اطمئناناً نفسياً من حيث انه يقدم إجابات محددة عن كل اسئلة البشري حول عالمي الغيب والشهادة ، وحيث تكون « الكلمة » البشرية وصفاً أو تسمية للأشياء : تفسر ولكنها لا تمتد إلى « ممارسة الفعل » في عالم الموجودات .

٣ـ الطور الحديث والكلمة الموحية : حيث يأخذ « العلم الغربى » فى إبهار النظر بإجاباته المادية عن أسئلة الانسان حول الصراع والقوة والسيطرة ؛ وحيث تطمح « الكلمة » إلى التعبير الأمين عن الإحساس الداخلي للإنسان ، أكثر من « تسجيل » الوقائع الخارجية للأشياء ، ويتمثل هذا السياق الفنى في جماعة أبولو والمهجريين وفي إبداعات رواد الشعر الحر الأولى .

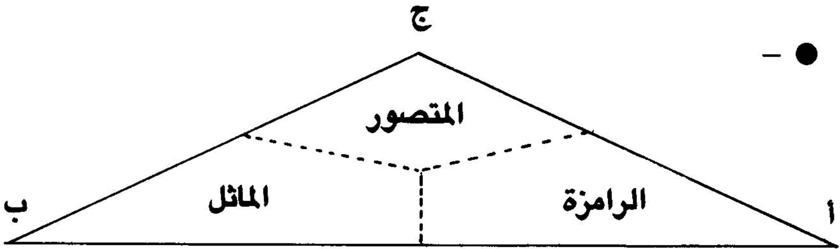
٤ـ الطور المعاصر أو الطقوسية بدون طقوس : حيث يعود « الرعب من المجهول » مسيطراً على وعي المبدعين ـ والمثقفين بعامة ـ أمام بؤس واقع أمتهم في أدائها الحياتي ، ومشروعها ـ أو بالاحرى : غياب مشروعها ـ المستقبلى ؛ وفيه تأخذ الكلمة دور « الإشارة التائهة » ـ حتى لا أقول : الإشارة الحرة ـ التي تبحث عن تحقق دلالي لها ، والتى تصور عالماً كابوسياً بنمط طقوسي ، يشابه ويخالف ـ في آن معاً ـ دور « الكلمة » فى السياق الجاهلى .

إن شكل المثلث ـ كما نتصوره ـ يمكن ان يكون على هذا النحو الذي تمثل رؤوسه :

أ ـ الرامزة : وهى العلامة اللغوية صوتاً أو خطاً .

ب ـ الإحالة إلى الماثل الخارجي : وهو التحقق الوجودى للشيء الذي تعنيه الرامزة ، والذي يتكون المتصور الذهني على أساسه . صحيح أن الماثل هو من العالم لا من اللسان ، ولكنه الأساس الذي يقوم عليه الجانبان الأولان ، بحيث تشير « العلامة » اللغوية إليه دائماً .

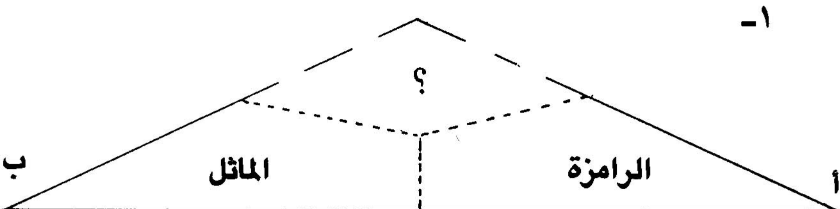
ج ـ المتصور الذهني : وهو ما تستدعيه الرامزة إلى الذهن من صورة « الماثل » الموضوعي الذي يقوم في عالم الواقع ، والذي اصطلح اللسان على تعيينه بهذه الرامزة .



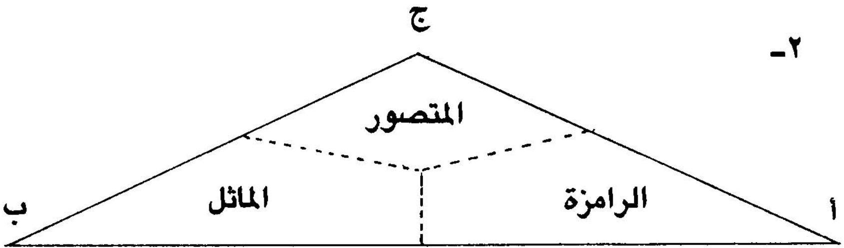
وبتطبيق هذا المثلث فى الأطوار الأربعة التي أسلفنا تحديدها ، يمكن أن نتبين اختلافاً كبيراً فى « طبيعة » الكلمة بين هذه الأطوار ، يمكننا أن نجمله فى الآتي :

١ـ ففى الطور الجاهلي يتصور الذهن الوثنى إمكان التأثير في العالم من حوله عن طريق الكلمة / الطقس السحرى ، الذى يحفز القوى « الميتافيزيقية » ـ القارة فى ذهنه ومعتقده ـ على الاستجابة « للفعل السحرى » الذى يستهدفه الناص . وهذا يعني أن النظر إلى « الكلمة » إنما يتم على مستوى الضلع الافقى من المثلث ، وهو الضلع : أ ـ ب ، أي مستوى « الرامزة ـ الماثل » ، على أساس أن الكلمة « تخلق » ماثلها لدى التلفظ بها ، وهكذا يكون اللسان معبرا عن العالم ، لا يمكن فصل ناتجه ـ وهو النص الشعري هنا ـ عن ناتج العالم الموضوعى .

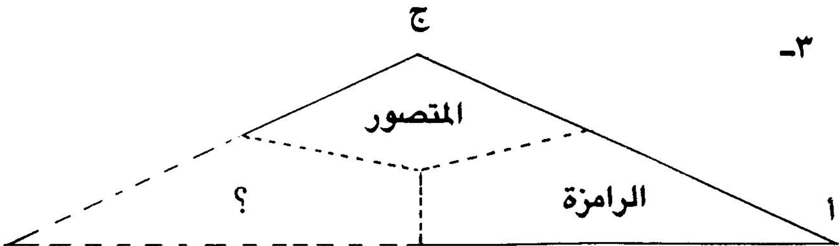
١ـ



٢ـ وفى الطور الإسلامى يتكامل المثلث برؤوسه جميعاً ، ويتم إقامة المتصور الذهني متوسطاً بين الرامزة والماثل ؛ وهكذا ينفصل ناتج اللسان عن ناتج العالم ، ويكتفى بالوصف أو التسجيل ، نزولا بقدر الكلمة البشرية إلى مستواه المتواضع أمام الكلمة الإلهية الخالقة . صحيح أن « الكلمة » الشعرية قد تصور مجازياً « ماثلاً » غير موجود فى الواقع أحياناً ، وقد تكون مكملة لنقص الماثل الموجود أحياناً اخرى . ولكن الواقع يظل المثال المحكى ، الذى « يقاس » إليه ما يصوره العمل الفني : من حيث الإحالة او الإمكان .

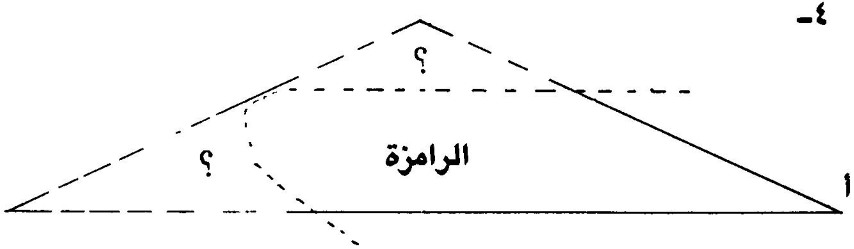


٣ـ وفي الطور الحديث ، الذي تمثله جماعة أوبولو ورواد الشعر الحر ، توحي اللغة بعالم مواز للواقع عن طريق تداخل معطيات الحواس . فهذا التعبير الشعري الجديد ـ الذى دعت إليه الرمزية الأوروبية ـ يعتمد الضلع الأول في المثلث ، وهو ضلع أ ـ ج : الرامزة ـ المتصور الذهنى . وإنه ليتجاهل الماثل ـ إذا لا ماثل محدداً للتكوينات التى تظهر في الشعر الإيحائى ـ من حيث إن هذا السياق الشعري يشكل مجسماته نتيجة تخالط مواثل متعددة من عالم الواقع ، ليقيم هياكل ومشخصات تخيلية محضا .



٤ـ أما في الطور المعاصر ، الذى يمثله شعراء الحداثة ـ وموجة الحساسية اللغوية الجديدة ـ الذين عاصروا التخلخل الضخم ، والانهيارات الوطنية والقومية المروعة ـ منذ نكسة ١٩٦٧ وحتى الآن ـ فيعبر سياقه الشعرى تعبيراً لا يستند من هذا المثلث إلا على الرأس (أ) وحدها : « الرامزة » ، التى لا تؤدي إلى متصور محدد سلفاً ، ولا تعين ماثلاً من الواقع ، وإنما تقوم بخلق متصورها عن طريق تحفيز ذهن القارىء على المشاركة في « إعادة » « كتابة » العمل الشعري عن طريق قراءته ، إن العلامة هنا « إشارة تائهة » تنتظر من يعيد هدايتها إلى « متصور وماثل » ، كما ان الواقع ينتظر هدايته إلى مشروع نهضة صحيح .

٤ـ



ف/٢

فإذا كانت الخصيصة الأساسية للغة التداول أنها اجتماعية تواصلية أساساً ، لذلك ففيها تكتمل الأركان الثلاثية للمثلث بطبيعتها ؛ تبين لنا أن لغة الإبداع الشعري في الطور الأول (الجاهلى) هي لغة موازية للغة التداول : من حيث إنها لا تستهدف التواصل الاجتماعى في المقام الأول ، بل تتوجه بالاستهداف إلى قوى ما فوق الطبيعة ، لكى تدفعها إلى عمل ما أو الكف عن عمل ما بينما تأتى فى الطور الثاني أقرب ما تكون إلى التماهي مع طبيعة اللغة التداولية التواصلية ، فيما عدا محددات « النوع » : الوزن والقافية ، وبعض المسموحات فى الشعر مما لا يجوز في النثر أو الكلام ؛ وكثيراً ما تروي كتب التراث ـ من حديث وكتابة هذا الطور ـ مرويات لا تقل في جودة صياغتها عن الموزون المقفى .

ولكن ـ ومنذ جماعة أبولو ـ تبدأ لغة الإبداع الشعري في التوازي ـ مرة ثانية ـ مع لغة التداول شيئاً فشيئاً : بخلق متصورات ذهنية لا تمثلها موجودات واقعية من العالم ، عن طريق تفكيك هذه الموجودات وإعادة تركيبها في الخيال بصورة تخالف كينونتها الواقعية : على استحياء أولا ، ثم بإمعان يتدرج في الإغراب مع رواد الشعر الحر ثانياً حتى إذا بلغنا الطور الأخير وقعت المفارقة النهائية بين اللغتين : لغة التداول ولغة الإبداع الشعري ، من جهة ؛ وبين العالمين : عالم الموجودات الطبيعية وعالم الموجودات فى النص من حيث التكوين الظاهراتى ، ومن حيث قوانين حركتها وعلاقاتها ، من جهة ثانية ؛ وعادت النصوص الشعرية إلى ممارسة طقوسيتها الخاصة : التي قد تتشابه وطقوسية النص الجاهلى من حيث الشكل ، ولكنها تختلف عنها تماماً من حيث الجوهر .

وهنا نستطيع الإشارة إلى مقولتين من مقولات اللسانيين المحدثين ، أولاهما ثنائية اخرى من ثنائيات دى سوسير ، وهى ثنائية محوري التزامن والتعاقب في دراسة اللغة ، التي فتنت اللسانيين من بعده ؛ فإنهم ـ بحسب إجراءات الدرس اللساني المحض ومنظومات مفاهيمه وأدواته المنهجية ـ قد عدوا اللغة نسيجا واحدا يمكن إيقاف شريطه عند لحظة ما ، وإعمال الدراسة فيها على المحور السكوني وحده . وإذا أمكن ـ إجرائيا ـ تطبيق هذا الإيقاف على لغة التداول اليومية لفحص لحظة ما من لحظات حياتها واستكشاف قوانينها ، فإنه لا يمكن تطبيقه على لغة النص الشعري بصورة مطلقة كما يحدث في لغة التداول بتعبير آخر : إذا أمكن التوقف ببعض تطبيقات الدرس اللسانى عند المحور السكونى وحده في دراسة التداول ، فإن لغة النص الشعري لا تمكننا من هذا التوقف ، لأن العلامة اللغوية في النص الشعري محملة ـ أساساً ـ بالتاريخ ، فبين لفظة « قفا » ، فى معلقة امرىء القيس .

«قِفَا» نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ولفظة «قفوا» في قول الشاعر الأموى :

أقول لركب ـ صادرين ـ لقيتهم ،   قَفَا ذات أوشال ، ومولاك قاربُ :

«قِفُوا» ، خَبِّروني عن سليمان إنني   لمعروفه ـ من آل وَدانَ ـ طالبُ

فعاجوا فأثنوا بالذي أنت أهله   ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

لايقوم الفارق في تغيير «الضمير» من التثنية إلى الجمع ، بل في تغير «الموقف» . ولكن ـ في الوقت ذاته ـ تقوم وشائج «التناص» المعقدة بين موقف وموقف ، يتخالفان ويتواشجان في لحظة واحدة داخل «السياق» الفني والتاريخى . إن الإقرار بوجود «التناص» مفهوما منهجيا في الدرس الأدبي ، ينفي إمكان التوقف البات عند حدود «محور السكون» في دراسة لغة النص الشعري . هذا في النص الواحد ، فما بالنا بنصوص شاعر ما ، فعصر ما ، فمدونة شعرية للغة ما !

على الأقل ، إننا إذا أمكننا الاعتماد على المحور السكوني في دراسة لغة الإبداع الفني ، فإن هذا الإمكان يتعطل عند حدود معينة لايتعداها : ربما حدود النص الواحد ، أو الشاعر الواحد ، أو البيئة الواحدة والعصر الواحد . دون أن يلغي ذلك حاجة الدرس النقدي إلى المحور التعاقبي في أي درجة من الدرجات السابقة ، لا من حيث تبين التناص فحسب ، بل من حيث تطور الدلالة ، وتغير نسبة الحقول الدلالية التي يراوح بينها الشاعر بحسب تطوره وتغير حالاته النفسية والاجتماعية أيضًا . لذلك فإننا نتصور أنه إذا صلح المحور السكوني للدراسة اللسانية المحض في لغة التداول اليومي ، فإن المحور التعاقبي هو الذي يصلح ـ في الأساس ـ للدراسة التي تتخذ من لغة النص الشعري ميدانا لها ؛ ومن خلاله نستطيع تبين ماحدث في لغة الإبداع الشعري من تطور عبر المراحل التاريخية المختلفة : لا من حيث دلالة المفردات فحسب ، بل من حيث «الوظيفة» والنظرة إلى «التركيب البنائي» للعلامة اللغوية ذاتها .

أما ثانية المقولتين ، فهي مقولة «الانحراف» لدى الأسلوبيين المعاصرين . فهم إذ ينطلقون من إطار التصور الخاص بالمرحلة الثانية في تطور النظر إلى العلامة اللغوية ـ مرحلة الوضوح الفكري ، وهو النظر الذي يقوم على أساسه التعامل باللغة التداولية ، والتأليف العلمي التوصيفي ـ يجعلون من لغة التداول «أصلا» يجب أن تقاس إليه لغة الإبداع الشعري . فالقول بالانحراف يعني أن هناك مستوى معياريا ، يأتي مايخالفه شاذا عليه ، ومنحرفا عنه ؛ وما دام «الانحراف» يقع في لغة العمل الأدبي ، فأصل «المعيار» قار في لغة التداول اليومي . وهذا لايخالف طبيعة العمل الأدبي فحسب ، بل يقوم بالنظر إلى مرحلة تاريخية واحدة في استخدام اللغة ـ أساسا ـ متجاهلا المراحل الباقية . صحيح أن هذه المرحلة أطول المراحل الواقعة تحت نظرنا ، والممكن فحص الآثار الناتجة عنها ، بالقياس إلى قصر زمن المرحلتين التاليتين لها ؛ ولكن المدى الزمني لاستخدام مالايعطيه الحق في إلغاء مايقصر عنه ، وإلا فإن عمر المرحلة الأولى ـ الوثنية ـ هو الأطول تاريخيا ، وفيه تأسست القدرة السحرية للكلمة في تصور الإنسان القديم ، الأمر الذي تحاول لغة الإبداع الحديث استعادته الآن .

إننا يجب أن نقيم حدا مميزا للنظر إلى «طبيعة» الكلمة بين اللغة التداولية ولغة الإبداع الأدبي ، بصورة نتلمس فيها تمايز اللغتين بقوانينها وبنيتها ؛ وهنا لايكون لمقولة «الانحراف» وجود في الابداع الحديث . إن مفهوم «العدول» عند عبدالقاهر الجرجاني مفهوم صائب ، لأنه قام في إطار النظرة السائدة ـ من خلال المرحلة الثانية ، التي عاصر الجرجاني نضجها ـ إلى تماهي لغة الابداع الأدبي في لغة التداول والكتابة . ولكن مقولة «الانحراف» تتجاهل التمايز الذي اتضح بين اللغتين في النظر الحديث .

ف / ٣

عندما وصل نضج المخ الإنساني إلى درجة نشوء مراكز اللغة والتحكم في الصوت به ـ وفي المرحلة نفسها يتأهل جهازه الصوتي لتشكيل أصواته في ألفاظ ـ

كان لقدرة الإنسان على التلفظ بصوت ينتج استجابة ما في من حوله ـ خوفا ، أو طاعة ، أو مبادلة للتودد ، أو توضيحا لرغبة ـ أقول كان لقدرته على ذلك أثر عميق في نفسه : إذ إنه تصور للكلمة تأثيرا سحريا خاصا ـ ومنفصلا عنه ـ في الكائنات من حوله . وبحسب أسلوبه المبكر في الوعي بالعالم خلع هذه القدرة على رموزه ـ أو خلع على هذه القدرة قوى آلهته ـ فكان تصوره «للكلمة ...» واحدا من أقدم الأفكار التي صاحبت الذهن البشري منذ بداياته ، وحتى أيامنا هذه في المجتمعات التي ماتزال تمارس نمطا قريبا من الفطرية في حياتها اليومية .

ولعلنا نجد صدى هذا التصور الباهر في تسربين يحتفظ بهما كتابان منسوبان إلى السماء : بداية العهد القديم ، وبداية إنجيل يوحنا . وإذا كانت الرواية اليهودية للقضية رواية مؤدلجة ـ حين نما وعي الإنسان للعالم بعض نمو ـ للتفرقة بين نوعين من الكلمات : الكلمة الأولى ، والكلمة التسمية الفارقة ؛ فإن الرواية المسيحية لها تعود إلى الأصل مباشرة : [في البدء كان الكلمة] .

وفي تطوره التالي ـ من كائن بيولوجي مصوت بالألفاظ ـ إلى إنسان مستخدم للغة ، مرتقيا الدرجات الأولى لحضارته ـ قبل وصوله إلى اليهودية والمسيحية بزمن طويل ـ رمز الإنسان لأصوات اللغة المنطوقة بحروف مكتوبة . وكان لهذا التطور ـ الخط الرامز للصوت ـ من الأثر النفسي مايشبه الأثر الأقدم : الصوت المتشكل في كلمات . لقد كانت رمز «الكتابة» [سشات] في مصر القديمة هي الرمز التالي لقيمة الكلمة المنطوقة ، وصار «للكتابة» البشرية أيضا تأثير سحري يشابه تأثير «النطق» المؤثر في الأشياء . وهو أثر مايزال محل اعتقاد في المجتمعات الفطرية كما أشرنا إليها آنفا .

لعلنا نستطيع الآن طرح مثل هذه الفرضية / المغامرة : إن الإنسان في هذه المرحلة من التفكير ذي الآليات الأسطورية (والإنسان في المجتمعات الفطرية أيضا) ، إنما يفكر بواسطة «الصور» ـ مثلما كتب حروفه «بكتوجرافيا» سواء بسواء ـ أكثر من كونه يفكر بواسطة ألفاظ لغوية تجريدية ؛ هذه الآلية التي

استحدثها التطور العقلى من بعد ، والتي وصلت إلى تمام نضجها بوصول الفكر الإنساني إلى مرحلة الوضوح المنطقي والعقلي . إننا نستطيع أن نقول : إن تاريخ نضوج العقل الإنساني هو تاريخ تطور اللغة ، والعكس صحيح أيضا ، نتيجة التفاعل والتأثير المتبادل بين اللغة والعقل . يؤيد هذا مانلاحظه من أوليات ـ ثم تطور ـ معظم مفردات اللغة من التجسيد إلى التجريد ؛ حتى نصل إلى مرحلة نكاد فيها لانعي أننا إنما نفكر من خلال الألفاظ المجردة أساسا .

تبدأ التوراة ـ التي بين أيدينا الآن ـ تصورها لنشأة العالم بقول كاتبها : [في البدء خلق الله السماوات والأرض ؛ وكانت الأرض خربة وخالية ، وعلى وجه الغمر ظلمة ، وقال الله : «ليكن نور» ، فكان نور . . وفصل الله بين النور والظلمة ، ودعا الله النور نهارا ، والظلمة دعاها ليلا . .](7) .

فى هذا النص نلتفت إلى هذه التفرقة الحاسمة بين نوعين من «القول» : الأول هو [وقال الله : ليكن نور] ، والثاني هو [ودعا الله النور نهارا] ؛ وإذا كانت الترجمة من العبرية إلى العربية قد مازت بينهما ، إلا أنها قد طمست شيئا ما من الدلالة ، ينبغي أن نشير إليه : إذ تعبر التوراة عن القول الأول بلفظ [ويُّومِر] وعن الثاني بلفظ [وَيقْرأ](8) أي : أمر ، وقرأ . وفي اللفظتين ـ بنطقهما العبري ـ إضاءة دلالية لاتؤديها الترجمة ، من حيث الإيحاء بانتماء كل كلمة إلى «عالم» مختلف : فـ «أمر» تنتمي إلى عالم الإيجاد أو الخلق ، و «قرأ» تنتمي إلى عالم التسمية أو الوصف التداولي ؛ فالأولى تأخذ موقعها لغة إلهية «فاعلة» ، والثانية تقتصر على مجرد «الأرشفة» البشرية التسجيلية . وهكذا تنماز من البداية ـ لا وظيفتان للغة فحسب ـ بل لغتان أساسا : لغة الإبداع ، ولغة التداول ؛ حيث تنتمي الأولى إلى (عالم الأمر) بـ «فعل ما ليس موجودا» والثانية إلى «عالم الشهادة» بـ «وصف ماهو موجود» .

ف / ٤

على حسب قوانين «السحر» عند سير جيمس فريزر ـ أبو الأنثروبولوجيا الإنجليزية ـ يمكننا أن نعرّف «النص الشعري» الجاهلي بأنه : [الجزء «المنطوق» من طقس سحري][٩] : تقوم فيه الكلمة بدور «الأمر» الذي يخلق ما يماثله ؛ بحسب قانون (الشبيه ينتج الشبيه)[١٠] . حيث يرى أن الذهن البدائي يربط بين مايفعله ـ أو ما يقوله ـ وبين مايحدث في الطبيعة . ولذلك تضفى على بعض الكلمات والأفعال صفة «التابو» (التحريم) في أوقات بعينها ، وتصبح بعضها ضرورة لازمة فى أوقات أخرى ؛ نتيجة هذا الاعتقاد .

إن هذا النوع الخرافي من «وعي العالم» يمكن أن يفسر لنا كثيرًا من السلوك الإنساني : اجتماعيا وفنيا على السواء . فتحريم مقاربة أفعال معينة والنطق بأسماء معينة ، أو فرض القيام بأعمال أخرى وضرورة النطق بعبارات معينة ، هو أمر سوف يظل قارا في الذهن الإنساني ، مؤثرا في سلوكه بوصفه ـ على حد تعبير الأنثروبولوجيين ـ «راسبا ثقافيا» ، يستمر تأثيره إلى زمن بعيد جدا ، حتى بعد تناسي الأسس العقدية ـ النظرية ـ لوضعه ، بادي الرأي[١١] .

إن ماكتبه القدماء تحت عنوان : «أوابد العرب»[١٢] ، يمكن أن يعد تسجيلا أنثروبولوجيا لطقوس شعائرية سحرية ، مؤسسة على هذه الرؤية الخرافية للعالم التي تسود الذهن الإنساني في مراحل طفولته الوثنية . هذه الطقوس يمكن فهمها وتفسيرها على أساس قوانين السحر التشاكلي التي نبه فريزر إلى سيادتها هذه المراحل كما أسلفنا آنفا .

وإذا كان علينا أن نشير إلى بعض هذه الممارسات ، فإن الأدخل في موضوعنا الآن هو طقس «الاستمطار»[١٣] ، إذ يجمع العربي ـ حين يصيبه القحط ـ عددا من الثيران والبقر الوحشي ثم يصعد بها إلى جبل ، فيعقد في أذنابها أغصان السلع والعشر ويشعل فيها النار ، ويسوقها بعنف نحو السهل .

لقد نعى بعض الشعراء غير الوثنيين ـ ولعل ذلك الشعر من صنع بعض الإسلاميين ـ على من يمارسون هذا الطقس جهلهم ، فقال :

أجاعل أنت بيقورا مسلعة ذريعة لك بين الله والمطر ؟!

وينسب إلى أمية بن أبي الصلت ، قوله :

سلع ما ، ومثله عشر ما عائل ما ، وعالت البيقورا

ولكن الأمر لم يكن أمر جهل بقدر ما هو أمر «الرؤية» الخرافية لقوانين العالم الفيزيائي الذي يغالبه الإنسان القديم . إن الممارس لهذا الطقس إنما يقيم «حفلا مسرحيا» ليحفز الطبيعة على تقليده : لقد جمع ثيرانا وبقرا ، ولهذا الحيوان ارتباط أسطوري بالسحاب والندى والمطر ، يتبدى حين ننظر في معاجم اللغة فنجدها تجمع في مفردة «الربرب» بين السحاب ، وبين قطعان البقر الوحشي ؛ وحين ننظر في الشعر العربي : فنرى ظهور الثور الوحشي أو المهاة في إطار من المطر دائما(١٤) .

وإذ يتلازم البرق والرعد والغيوم فإن النار والدخان في السلع والعشر ، وصوت القطيع منحدرا من الجبل ، ومايثيره من غبار : إنما (يمسرح) تكاثف السحاب ومايصاحبه من لمعان البرق وضجة الرعد . فلا عجب ـ حين يتصادف نزول مطر حينئذ ـ أن يتم الربط التعليلي بين هذه الشعوذة التي لابد أن الكاهن القديم كان يجيد توقيتها ، وبين حدوث المطر . إن حياة الكاهن القديم ـ وليس مكانته فحسب ـ كانت تتوقف أحيانا على سيطرته على الطبيعة ، فليس عجيبا أن يعمق الكهنوت هذه الرؤية الخرافية ويزيد من تمكينها في نفوس رعيته والمؤمنين بقدرته السحرية الطاغية . لقد كان الكاهن العربي فى الجاهلية يقول لأتباعه : «ياعبادى» ، فيجيبونه : «لبيك ربنا»(٥) ؛ ولانتصور أن هذه الدرجة قد حيزت له دون أن يكون لديه مايؤكدها لهم .

إن للعمل الطقوسي ـ في تصور الإنسان القديم ـ أثره السحري ، ولكن للكلمة أيضا تأثيرها الذي لايقل عن تأثير «العمل» السحري في تسخير القوى

التي يؤمن الإنسان البدائي بتحكمها في حياته ومصيره . وما الأناشيد والصلوات الوثنية والرقي والتعازيم إلا التجلى الفعلي لهذا المعتقد . فإذا كانت المأثورة العربية القديمة القائلة : «إن من البيان لسحرا» قد أخذت في نهاية المطاف مأخذا مجازيا محضا ، فإن بداية إطلاقها كانت اعتقادا حقيقيا بسحر الكلمة النافذ في الأشياء .

لقد نفى عدد من المستشرقين[١٦] بقاء آثار من هذه الممارسة في شعر المرحلة المتأخرة من جاهلية العرب . ولكن هذا التوجه إنما ينظر إلى التعبير محاطا أو مصحوبا بممارسة عملية ، كالتي لفتت نظر بروكلمان في رواية هجاء لبيد للربيع بن زياد في مجلس النعمان بن المنذر . ولقد أغفل هؤلاء أمرين على جانب كبير من الأهمية ، أولهما : أنه إذا كان الشك في صحة كثير من نصوص الشعر الجاهلي قد تسرب إلى النفوس ، فإن رواية ما صاحب هذه النصوص من أحداث هي أدعى إلى الشك ؛ فلا يجب أن يؤخذ وجودها ـ أو عدم وجودها ـ دليلا على شيء . وثانيهما : أن الوصول إلى يقين حول هذا الشعر لا يأتي من مصاحباته ، بقدر ما يأتي من فحص جوهره : اللغة والدلالة والأداء ؛ بشكل أساسي . إن التطور الأخير لأسواق العرب : عكاظ ومجنة وذي المجاز ، نحو إنشاد المفاخرات والمفاضلة بين الشعراء ، لاينفي الاستهدافات الشعائرية لإنشاد الشعر فيها طقسيا ، كغيره من الطقوس الاجتماعية والدينية التي كانت تمارس هناك : كإيقاد النار لعقد التحالفات وفضها ، وإعلان الغدر . . الخ ؛ فعندما يقول الشاعر :

وكـان مقـامنـا ـ نـدعـو عليهم		بـأسفـل ذي المجـاز ـ لـه أثام

لاتخطىء العين ما في دلالة البيت من ثقل عقدي : فقد سمى الهجاء دعاء على المهجويين ، وهو واثق من الحوب الذي يلحق بالمهجويين من جراء ذلك . ثم إن المكان الذي أنشد فيه الهجاء كان ذي المجاز ، وهو من أماكن أداء الشعائر الوثنية ، كغيره من أسواق العرب التى كانت تقام حول مراكزهم الدينية .

لذلك فإن لأداء «طقس» الهجاء فيه ماليس لأدائه في غيره من «أثام» يتصور له تأثيرا بالغ الضرر والأذى لمن يتعرض له . وعندما يقول :

جعلتم قبر حارثة بن لأم إلها ، تحلفون به فجورا !

فقولوا للذي آلى يمينا أَفِيَّ نذرت - يا أوس - النذورا

نرى - بوضوح - هذا الثقل الوثنى ، الذي لايحس جنفا في تأليه قبر زعيم ما ، ولكن في أن يحلف حالف بهذا القبر على مالايستطيع الوفاء به[١٧] .

وإن كان الاقتصار على تلمس التعبير المباشر عن اليقين العقدي ، يمكن أن يضلل الباحث ، لأنه سوف يحمله على أن يغفل كثيرا من النصوص التي تمثل - بنفسها - ممارسة طقسية : عن طريق الأداء بفعل «الكلمة» ، لا الأداء بفعل «الجسد» .

التطبيق :

ت / ١

لعل من المناسب أن نبدأ عند استعراض نصوص الاستمطار (١٨) . بشعر شاعر يعد من أقدم شعراء الجاهلية الذين وصل إلينا شعرهم ، وهو عبيد بن الأبرص الأسدي ؛ فعلى الرغم من تمزق نصوص الاستمطار لديه إلا أننا يمكننا «ترميم» الصورة الكلية ، ومحاولة استقراء دلالتها في ضوء مجموعة النصوص الأخرى عند غيره من شعراء هذا الطور ؛ فلننظر إذن في هذه النصوص :

١

يامَنْ لِبرقٍ ـ أبيتُ الليلَ أرقُبُه ـ ... من عارضٍ كبياض الصبح لماحِ
دانٍ ، مُسِفُّ فُويْقَ الأرض ، هَيْدَبهُ ... يكـاد يـدفعـه من قام بالـراحِ
فمن بنجـوتـهِ كمن بمَحْفِلِه ... والمُستكنُّ كمن يمشي بِقِـرْواحِ
كـأن رَيِّقـه لمـا عـلا شَـطبـا ... أَقْـرابُ أَبلَقَ ينفي الخيل رمَّاحِ
فَـالتجَّ أعـلاه ، ثم ارتـج أسفله ... وضاق ذرعا بحمل الماء مُنصاحِ
كـأنمـا بـين أعـلاه وأسفله ... رَيْطٌ مُنَشَّرةٌ ، أو ضوء مصباحِ
كـأن فيـه عِشَـارا جلَّةً شُرُفـا ... شُعْثا لهاميم ، قد هَمَّت بإرشاحِ
بُحا حناجرها ، هُذلا مَشافِرُها ... تُسيمُ أولادَهـا في قـرقـرٍ ضـاحي
هَبَّت جنوبٌ بأُولاه ، ومـال بـه ... أعجـازُ مُـزنٍ يسح المـاء دَلَّاحِ
فأصبح الروض والقيعان مُمْرِعةً ... مـن بين مـرتفق فيـه ، ومنطاحِ

٢

صاحِ ترى برقا بِتُ أرقبه		ذاتَ العِشاء في غمائمَ غُرّ
فَحلّ في بَرْكِهِ بأسفل ذي رَيـ		ـدٍ ، فَشَنّ في ذي العِشَيرْ
فَعّنْسَ ، فالعُنّاب ، فَجَنْبى عَز		دَةٍ ، ثم بطن ذي الأجفر
فهو كنبراس النبيط أو الفز		ضِ ، بكفِّ اللاعب المسْمِرْ

٣

أرِقْت لضوء برق في نشاص		تلألأ ، في مُملأة غِصاص
لواقح - دُلحٍ بالماء - سُحْم		تثجُّ الماء من خلل الخصاص
سحابُ ذاتُ أسْحَمَ مُفْهرّ		تُوحّي الأرض قَطْرًا ذا افتحاصِ
تألّفَ فاستوى طَبَقا دِكاكاً		مُحيلا ، دون مَثْعبه نواصِ
كَليلٍ مظلم الحَجَراتِ داجٍ		بهيم ، أو كبحر ذي بواصِ
كأن تبسُّمَ الأنواء فيه		- إذا ما انكلّ عن لهقٍ هِصاصِ
وَلاحَ بها - تَبَسُّمُ واضحاتٍ		يزين صفائح الحُور القلاصِ

٤

سَقَى الربابَ مجلجلُ ال		أكناف ، لَمّاحُ بروقه
جَونُ تكركره الصبا		وَهْنًا ، وتمريه خريقه
مَرْيَ العسيفِ عِشَارَه		حتى إذا دَرّتْ عروقه
ودَنا يضيء صبابه		غِبًّا ، يُضَرِّمُه حريقه
حتى إذا ما ذرعه		بالماء ضاق فما يطيقه
هبت له من خلفه		ريح يمانية تسوقه
حلت عَزَاليهَ الجنو		بُ فَثَجَّ واهيةً خروقه .

ففي المقطوعة الأولى يطالعنا ابن الأبرص بوصف برق يلمع : كضوء الصبح أو الملاءات البيضاء أو المصابيح ، تصاحبه ضجة رعد كرغاء الإبل العشار ؛ بين سحاب متراكم ثقيل ، يتدفق بمطر غزير متواصل ، تصرفه ريح جنوبية خيرة . ولاشك في أن مثل هذا المطر سينمو عليه النبات فتمرع الرياض والقيعان ، وتحيا بذلك الصحراء .

وعلى الرغم من خلو المقطوعة من قرائن تقطع بأنها دعاء للمطر ، فإننا لانستطيع أن نعدها ـ ولو مؤقتا ـ وصفا محضا ، لحادث يعيشه الشاعر في الواقع . إننا يجب أن نلتفت إلى «النمطية» التي تتحقق من خلال أمرين :
الأول : النداء الذي يستفتح به الشاعر الصورة «يامن لبرق» ، وتقريره أنه بات ليلته «يرقب» هذا البرق .

والثاني : تعبيره عما يحدث «الآن» بالأفعال الماضية [علا ، التج ، ارتج ، ضاق ، همت ، هبت ، مال ، أصبح] .

فنحن إذا ما انتقلنا إلى المقطوعة الثانية ، وجدنا النداء الاستهلالي نفسه «صاح» ، ووجدنا الشاعر يبيت ليله «يرقب» البرق أيضا ، والتعبير بالفعل الماضي كذلك [بِتُّ ، وحَلَّ ، وشَنَّ] ؛ ثم نجد أمرا إضافيا : إنه يسرد عددا من أسماء الأماكن التي تعرضت لهذا المطر الغزير [بركة بأسفل ذي ريد ، وذي العثير ، وعنس ، والعناب ، وجنبي عردة ، وبطن ذي الأجفر] . وعلى السنن نفسه تجيء المقطوعة الثالثة . أما الرابعة ، فتبدأ صريحة في التعبير عن الدعاء الطقوسي الذي سنجده متضمنا في شعر الاستمطار الجاهلي عادة :

سقًى «الربـــاب» مجلجـــل ال		أكنـــاف ، لمـــاح بـــروقـــه

ولو أننا تناسينا وجود هذا البيت الدعائي وقرأنا المقطوعة بدونه ، لوجدنا العناصر نفسها ـ التي كونت المقطوعات السابقة ـ تترى بالنسق نفسه :

السحاب / العشار ، الريح الجنوبية ، البرق والرعد ؛ ثم الهطول المتواصل الغزير ؛ إلى جانب ماضوية الأفعال التي تصور «مايتمنى» بصورة «الواقع» الذي تم فعليا .

فهل يتيح لنا إمكان تناسي البيت الأول ، الإمكان العكسي : بأن نفترض إشارة إلى «الدعاء» في المقطوعات التى خلت منها ؟ . إن هذا الإمكان متاح ـ في واقع الأمر ـ ليس على سبيل الافتراض فحسب ، بل يقينا ؛ لأن المقطوعات التي سنوردها من شعر الشعراء الجاهلين الآخرين تقطع بوجود هذا الدعاء ، حيث تبين بوضوح أن الشعر الذي يصور ـ في ظاهر نصوصه ـ وصفا لمطر حادث : إن هو إلا ممارسة طقسية للاستمطار في حقيقة الأمر .

إن آلية استخدام الأفعال الماضية ـ التي توحي بوقوع الحدث فعلا ـ هي آلية طقوسية تهدف إلى التأكيد على ضرورة حدوثه ، أو إلى التأكد من حدوثه المستقبلي .

ت / ٢

أما النموذج الذي يجمع عناصر الاستمطار كاملة ، فيمكن أن نجده في نص خامس ، لامرىء القيس ، معاصر عبيد ونظيره : زمنيا ومكانيا .

٥ ـ قال امرؤ القيس بن حجر (١٩) :

أعنّي على برق أراه وميضْ
يضيء ـ حَبِيًّا ـ في شماريخ بِيضْ
ويهدأ تارات سناه ، وتارة
ينوء كتَعْتَاب الكسير المهيضْ

وتخـــرج منـــه لامعـــات ، كـــأنها
أكُفٌّ تَلَقَّى الفـــوز عنـــد المفيضْ

قعـــدت لـــه وصحبتي بـــين ضـــارج
وبـــين تـــلاعب يثْلِثٍ ، فـــالعـــريض

أصـــاب قـــطاتـــين ، فســـال لـــواهمـــا
فـــوادى البَـــديِّ ، فـــانتحى لـــلأريضْ

بـــلاد عـــريضـــة ، وأرض أريضـــة
مـــدافـــع غيث في فضـــاء عـــريضْ

وأضحى يســـح المـــاء عن كـــل فِيقَـــةٍ
يُحُـــوزُ الضِّبـــابَ في صَفـــاصِفَ بيضْ

فـــأُسْقي بـــه أختي ضعيفـــةَ إذ نـــأَتْ
وإذ بَعُـــدَ المـــزارُ ، غـــير القـــريضْ .

فهو ينادي من يشاركه في «مراقبة» هذا البرق الذي يضيء جوانب السحاب الثقال ، ثم يقعد بمن معه يحزرون المناطق التي جادها المطر : [ضارج ، وتلاع يثلث ، وقطاتين ، ووادي البدي] وما وراء هذه الأماكن من بلاد واسعة . إنه يخرج الصورة وكأن ما فيها من أحداث قد وقعت بالفعل ؛ إلا أنه يشير في النهاية إلى أن ما سبق من تصوير لايعدو أن يكون دعاء يستمطر به السماء «لأخته ضعيفة» التي شط مزارها ، ولايملك من البر بها إلا الدعاء بالسقيا ، أو «صناعة» هذا المطر ليجود بلادها .

إننا نجد هذا «الدعاء الشعرى» أيضا في نصوص الشاعرين الطائيين : عامر بن جوين ، وأبي قردودة ، كما نجدها أيضا في معلقتى امرىء القيس والأعشى ، والأخير من شعراء آخر الطور الجاهلي ؛ وفي هذه النصوص مزيد من الجلاء :

٦ ـ أبو قردودة الطائي (٢٠) :

أَصاح ترى البرق لم تغتمض		طـوارقُـهُ ، يـأْتلقْن ائتـلاقـا
يضيءُ ـ حَبِيًّـا ـ دنـا بَـرْكُـهُ		يقيم فُواقًا ، ويسري فواقا
سقى وَارِداتٍ ، فَهَضْبَ الرِّدا		ةِ ، فانعقَّ فوْق الغبيطِ انعِقاقا
فلما تَنَـــزَّلَ عن صُلبـــه		ومَسَّ من الأرض تُرْبًا دقاقا
مَرَتْهُ الصَّبا ، وانْتحَته الجنو		بُ ، تَطْحَرُ عنه جهاما رِقاقا
فـألقى عـلى أَجـإٍ بَـرْكـه		كـأنَّ عـلى عَضُـدَيـه رفـاقـا
يكب العِضـــاهَ لأذقــانـه		كَكَبِّ الفنيق اللقاحَ البصاقا
ثـلاثَ ليـالٍ وأيـامِهنَّ :		ينـدفق المـاءُ منـه انـدفـاقـا
وألقي البَعَـــاعَ بقيعـــانـه		فرَفَّعَ ـ ما طَوْرَهُ ـ واستفاقا
سَقيتُ بـــه جَبَـلَيْ طَيِّيء		ولم أَسْق شاما به ، أو عراقا
ولكن سقيت بـــه بلدةً		تُبَـاسِقُ عنـا مَعَـدًّا بسـاقـا

٧ ـ عامر بن جوين الطائي :

يـــابُـــريقًـــا بتُّ أرقُبُـــه		كـــانِسًـــا في الُمـــزْنِ محتجبا
تحتَـــه ريـــحٌ يمَـــانيةٌ		فتثـــير وادقـــا هـــدِبـــا
فتسـُــحُ المـــاءَ مـــاسَكَنَتْ		فـإذا هـاجت لـه اضـطربـا
فَلْتَـــرْعَـــهُ بنـــو ثُعـــلٍ		ولْيَسْقِ نَـــوْؤُهُ العُشُبـــا
وبنـو جَـرْمٍ ، وإن زعمـوا		أن شعـري كـان مُؤْتَشبـا
إنني غـــيرُ الـــذي زعمـــوا		واسطُ في طَيِّءٍ نسبـــا

٨ ـ ومن معلقة امرىء القيس بن حجر الكندي :

أصاحِ ترى برقا أُريكَ وميضَهُ		كَلَمْعِ اليدين في حَبيّ مُكللِ
يضيء سناهُ أو مصابيحَ راهبٍ		أَمالَ السَّليطَ بالذُّبالِ المفتَّلِ
قَعَدْتُ له ـ وصُحْبَتي ـ بين ضارجٍ		وبين العُذَيبِ ، بُعدَ ، ما مُتأمَّلي
على قَطَنٍ ـ بالشَّيْمِ ـ أيمنُ صَوبِهِ		وأيسرُهُ على السّتارِ فيذْبُلِ
فأضحى يَسِحُّ الماءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ		يكُبُّ على الأذقانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ
وَمَرَّ على القَنَّانِ من نَفَيانِهِ		فأَنْزَلَ منه العُصْمَ من كل منزلِ
وتَيماءَ لم يترك بها جِذْعَ نخلةٍ		ولا أُطُمًا ، إلا مَشيداً بجندلِ
كأن ثبيرا في عرانين وَبْلِهِ		كبيرُ أُناسٍ ، في بجادٍ مُزَمَّلِ
كأن ذُرَى رأس المجَيْمِرِ ـ غُدْوَةً ـ		من السيل والغُثّاءِ فلْكَةُ مغزلِ
وألقى بصحراء الغَبيطِ بَعَاعَهُ		نزول اليماني ذي العِيَابِ المحَمَّلِ
كأن مُكاكِيَّ الجواءِ ـ غُديَّةً ـ		صُبِحْنَ سُلافا من رحيق مُفلْفَلِ

كأن السباعَ ـ فيه ـ غَرْقَى عَشيَّةً		ـ بأرجائه القُصوى ـ أنابيشُ عُنْصُلِ

٩ ـ من معلقة الأعشى :

بل هل ترى عارضا قد بتُّ أَرْمُقُهُ		كأنما البرقَ ـ في حافاته ـ شُعَلُ
لَه رِدَافٌ ، وجَوزٌ مُفْأَمٌ عَمِلٌ		مُنَطَّقٌ بسجَالِ الماءِ مُتَّصِلُ
لم يلهنى اللهوُ عنه حين أرقُبُهُ		ولا اللذاذةُ ـ في كأسٍ ـ ولا شُغُلُ
فقُلتُ للشربِ في دُرْنَا وقد ثَمِلوا		شيمُوا . وكيف يشيمُ الشاربُ الثَّمِلُ
قالوا : نمارُ ، فبطْنُ الخالِ جادَهُما		فالعسجديةُ ، فالأبلاءُ ، فالرِّجَلُ
فالسفحُ يجري ، فخنزيرٌ ، فبُرقَتُهُ		حتى تدافع منه الرَّبْوُ فالحُبَلُ
حتى تَحَمَّلَ منه الماءَ ـ تكلفة		روضُ القَطَا ، فكَثِيبُ الغِينَةِ السَّهِلُ
يُسقي ديارا لها قد أصبحت غَرَضًا		زُورًا تجانَفُ عنها القَوْدُ والرَّسَلُ

وهذا يعني أن الاستمطار ـ بالنص الشعري ـ كان طقسا مألوفا منذ أقدم ما وصل إلينا من شعر الجاهليين: عبيد وامرىء القيس ، وظل كذلك حتى آخر شعراء هذا الطور : أعشى قيس ؛ بالملامح نفسها التي تسيطر على «النمط» التصويري . مرد ذلك ـ فيما نتصور ـ أن «النمط التصويري» يشف دائما عن أساس ميثو ـ وثني يقوم عليه الإبداع الشعري الجاهلي ؛ يؤدي النص الشعري فيه دورا سحريا[٢١] ، حين تفعل الكلمة فعلها الخالق : فتستحضر التسمية مسماها ، ويوجد الدال مدلوله ـ لا متصورا ذهنيا بل ـ ماثلا خارجيا في عالم الواقع المادي .

فإذا ماعدنا إلى معلقة امرىء القيس ، وعممنا هذا النظر الشعائري إليها ؛ كان الاستمطار الطقوسي في آخرها شاهدا على طقوسية ماسبقه من أجزائها أيضا ، وبخاصة هذه العلاقات التي يقيمها مع نموذج خصوبي فى حركة الحياة ـ التي يلوذ بأسرارها ـ عائذا بها من الحياة التي يتهددها العزل التأبوي في مرحلة انتدابه للثأر لأبيه . ولعلنا نتذكر أن ما حرمه عليه «تابو» الثأر من : النساء واللحم والاغتسال بالماء ـ إلى جانب الخمر والطيب ـ هو ماتمتلىء به القصيدة بالتحديد : فالمرأة يتوفر بها الطيب والخمر ، وتأتي العلاقة الجسدية بالنساء الأمهات مثل أم الحويرث وأم الرباب وفاطم والحبلى والمرضع ، منهية ـ في النص ـ حالة التحريم القائمة في الواقع ؛ ثم الصيد الناجح الذي يظل فيه طهاة اللحم ينتقلون من صنف إلى آخر في وفرة وافرة ، ثم جود السيل مدرارا ليغطي شبه الجزيرة كلها : يجرف أعداء الحياة ، ويتيح الفرصة لحياة مقبلة لا أدران فيها . ولا يأتي الحديث في هذه الشئون على سبيل التعويض عن حرمان ـ كما قد يتبادر إلى الذهن ـ ولكنه صلاة يتوسل بها إلى قوة صناعة الخصوبة والحياة لكي تعينه على الخروج الفعلي من حالة التابو ، وذلك بأن تساعده في إدراك الثأر من القتلة الذين اعتدوا على حياة أبيه فاستحقوا الحرمان من الحياة لأنهم أعداؤها . إذ كما ساعدت «عشيرة» «بعلا» على القيام من العالم السفلي ، وظاهرته في قتل «يم» المعتدي ؛ يجب عليها أن تساعد الشاعر على الخروج من «التحريم» ـ الذي هو موت طقوسي ـ وأن تظاهره في الانتقام من المعتدين[٢٢] .

ت ٣/

عندما يرتقي العقل الإنساني تتقلص مساحة الخرافة فيه ، ويتحكم الوضوح المنطقي في آليات عمله . وهكذا تقهقرت آلهة الوثنية اليونانية أمام العقل «المتفلسف» بسيادة «منطق» العقل الواضح المرتب على «لا منطق» الأسطورة المشوش ؛ كما قهر وضوح التوحيد الإسلامي غموض التعدد الوثني العربي . وبذلك لا عجب فى أن تتنازل الكلمة البشرية عن سحريتها : فتنقطع وظيفة «الخلق» ، وتكتفي بالوصف أو «التسمية» . وهكذا يتشكل الرأس الثالث للمثلث ، ويتعرف الذهن على الجانب الذي يتوسط بين الرامزة والماثل في العلامة اللغوية : ألا وهو جانب المتصور الذهني .

لقد أسهمت الدراسات البلاغية القديمة في إرساء هذا الجانب ، الذي يؤكد الرابط بين اللسان والعالم من ناحية ، ولكنه يختزل العالم في اللسان عن طريق المتصور الذهني من ناحية ثانية ؛ فظهرت الحدود واضحة بين «اللفظ» ، و «المعنى» ، و «العالم» ؛ كما ظهرت العلاقة المتواشجة ـ وأيضا ـ المتفاصلة بين الحقيقة والمجاز .

فحين يميز النقاد بين عالم النص الأدبي وعالم الواقع المعاش ـ أي بين لغة الشعر ولغة التداول اليومي ـ يبيح النقاد للشعراء أن يعدلوا عن لغة التداول ـ التي تقتضي وضوح التعبير لإيضاح «المعنى» ـ إلى لغة إبداعية يكون اللفظ فيها سيد التعبير ، وهدفا مقصودا في حد ذاته ، حتى لو شاب التعبير قدرا من غموض المعنى يقتضي شيئا من معاناة المتلقي في تصوره .

ولكن ـ حين يتم الخلط بينهما ـ يجب ـ في تصور البلاغيين ـ أن يحدث انفصال حاسم بين الحقيقة والمجاز ، على أساس المقولة الأخلاقية لا الفنية : «الصدق والكذب» ؛ فيأخذ التخييل دورا مختلفا ـ بديلا عن خلق موجودات في العالم ـ قصاراه أن «يصف» الواقع وصفا جميلا ، أو ـ على الأكثر ـ أن ينشيء «عالما في النص» مقيسا على صورة وقوانين «عالم الواقع» وبشروطه : فكانت «الاستحالة» أكبر ما يعاب على تصوير النص لموجودات لايمكن ـ ولايستحب ـ

أن تعيش في عالم الواقع . لقد صار التشبيه ـ أساسا ـ والاستعارة القريبة أداتين من أدوات «تسجيل» الواقع ، وتجميله إلى الحد المعقول ، لاأداتين لخلق ماليس موجودا في «العالم» من الأساس . لذلك ستقف استعارة أبي تمام المشهورة «ماء الملام» مثارا لسخرية من لايفهمون مايقال ، ويعجبون من قول الشاعر مالايفهم . وكأن وظيفة الشاعر أن يكون شارحا للواقع ، فحسب .

**

إن نصوصا من أكثر شعر هذه الحقبة سموا ـ نختارها كيفما اتفق ـ ليمكن أن تشير إلى حقيقة أن دور الشعر قد اقتصر على «تخييل» الموجود لا «تخيل» المعدوم ، ودارت جمالياته في إطار الصور الجزئية التي تزين التعبير أحيانا وتحسن الواقع أحيانا ثانية ؛ في إطار السلوك التداولي للغة اليومية ، والفهم الوقائعي التسجيلي لـ «قرض الشعر» . فحين صار الشعر حرفة يتعيش الشاعر من ورائها ، لابد أن تكون قوانين عالم الواقع هي الحاكمة في عالم الشعر . ولعل إيراد هذه النصوص يكون أكثر غناء من مزيد الثرثرة حول قوانينها اللغوية والإبداعية(٢٣) :

١ ـ من قصيدة لبشار :

إذا الملك الجبار صعر خده　　　مشينا إليه بالسيوف ، نعاتبه
وكنا : إذا دب العدو لسخطنا　　　وراقبنا في ظاهر ؛ لانراقبه
ركبنا له جهرا بكل مثقف　　　وأبيض ، تستسقي الدماء مضاربه
وجيش كجنح الليل يرجف بالحصى　　　وبالشوك والخطي ، حمرا ثعالبه
غدونا له ، والشمس في خدر أمها　　　تطالعنا ، والطل لم يجر ذائبه
بضرب يذوق الموت من ذاق طعمه　　　وتدرك من نجى الفرار مثالبه
كأن مثار النقع ـ فوق رؤوسهم ـ　　　وأسيافنا : ليل تهاوى كواكبه
بعثنا لهم موت الفجاءة إننا　　　بنو الموت ، خفاق علينا سبائبه
فراحوا : فريق في الإسار ، ومثله　　　قتيل ، ومثل لاذ بالبحر هاربه

٢ ـ ومن قصيدة لابن الرومي :

وقد رنقت شمس الأصيل ، ونفضت ... على الأفق الغربي ورسا مزعزعا
وودعت الدنيا ـ لتقضي نحبها ـ ... وشول باقي عمرها ، فتشعشعا
ولاحظت النوار وهى مريضة ... وقد وضعت خدا إلى الأرض أضرعا
كما لاحظت عواده عين مدنف ... توجع من أوصابه ماتوجعا
وظلت عيون النور تخضل بالندى ... كما اغرورقت عين الشجي لتدمعا
يراعينها صورا إليها روانيا ... ويلحظن ألحاظا من الشجو خشعا
وبين إغضاء الفراق عليهما ... كأنهما خلا صفاء .. تودعا
وقد ضربت في خضرة الورس صفرة ... من الشمس ، فاخضر اخضرارا مشعشعا
وأذكى نسيم الروض ريعان ظله ... وغنى مغني الطير فيه ، وسجعا
وفاضت أحاديث الفكاهات بيننا ... كأحسن مافاض الحديث وأمتعا

٣ ـ ومن قصيدة «كبار الحوادث في وادي النيل» لأحمد شوقي :

همت الفلك واحتواها الماء ... وحداها بمن تقل الرجاء
ضرب البحر ذو العباب حواليـ ... ـها سماء قد أكبرتها السماء
ورأى المارقون من شرك الأر ... ض : شباكا تمدها الدأماء
وجبالا موائجا في جبال ... تتدجى ، كأنها الظلماء
ودويا كما تأهبت الخيـ ... ـل : وهاجت حماتها الأعداء
لجة عند لجة عند أخرى ... كهضاب ماجت بها البيداء
وسفين : طورا تلوح ، وحينا ... يتولى أشباحهن الخفاء
نازلات في سيرها ، صاعدات ... كالهوادي .. يهزهن الحداء
رب إن شئت فالفضاء مضيق ... وإذا شئت فالمضيق فضاء
فاجعل البحر عصمة ، وابعث الرحـ ... ـمة فيها الرياح والأنواء
أنت أنس لنا إذا بعد الأنـ ... ـس ، وأنت الحياة والإحياء
يتولى البحار ـ مهما ادلهمت ـ ... منك ـ في كل جانب ـ لألاء
فإذا ما علت : فذاك قيام ... وإذا ما رغت : فذاك دعاء

وإذا راعهـا جـلالـك خـرت هيبـة ، فهي والبسـاط سـواء
والعـريض الـطويـل منهـا كتـاب لـك فيـه تحيـة وثنـاء

إن هذه النصوص - المتعاقبة في التاريخ الطويل لمرحلة التماهي بين الأداء التداولي للغة والأداء الفني لها - تعيش القوانين البلاغية التي أثرت في المدونة النقدية العربية ؛ وهي وحدها المرحلة التي يمكن تطبيق هذه القوانين عليها دون المراحل الأخرى . وليس ذلك عيبا فى التعبير الفني ، وإنما هو توصيف لطبيعة ومنطق الأداء اللغوي للإبداع الفني في مرحلة مهمة من تاريخ الأدب العربي . ربما كان العيب - إن كان ثمة عيب - يكمن في قوانين البلاغة نفسها : حين فرضت منطقها على الإبداع الفني ، وحين ساوت بين الأداء التداولي (وستكون التداولية هنا ، تداولية التأليف - الخطابة ، والكتابة النثرية بأغراضها المختلفة - لا تداولية الحديث اليومي التي اتجهت إلى العامية ؛ وإن كان منطق الأداء فيهما واحدا ، هو منطق الوضوح العقلي) والأداء الإبداعي .

ولسوف يظل هذا النهج في التعامل مع العلامة اللغوية - والوعي بدور الشعر في تسجيل العالم أو «وصفه» و «تسمية» موجوداته - قائما في الذهن النقدي والإبداعي العربي : منذ فرض النقاد على الشعراء منطق لغة التداول ذات الوضوح العقلي والمنطقي . لذلك فسوف يقتصر دور الشعر على الوصف والتسجيل بدلا من الخلق الإبداعي ، وحتى العصر الحديث ؛ وبالتحديد حتى سطوع تعبير جماعة «أبولو» ولغتها الإيحائية - حول الثلاثينيات المبكرة من هذا القرن - هذه اللغة التي أفادت آليات صياغتها من اتجاه الرمزيين الأوروبيين .

ففي غمرة الرغبة فى تصوير أكثر ثراء من تصوير البرناسيين الحسي (البلاستيكي) ، جاء الرمزيون ليعبروا عن أثر الأشياء العميق في النفس البشرية : هذا الأثر الذي يتغلغل حتى الأغوار السحيقة الغائمة في نفس الشاعر ، التي لاتعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ماتتمثل منه ، وبما تتخذ منه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير[٢٤] . ولكي يصلوا إلى التعبير الموحي بما لاتستطيع اللغة التداولية الواصفة التعبير عنه ، كان عليهم أن

يبتكروا وسائل «وجدانية» جديدة لإبداع فني جديد ، وجاء من هذه الوسائل «تراسل الحواس» ، أي وصف مدركات كل حاسة بما توصف به مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألوانا ، والمبصرات رائحة ، والمشمومات أصواتا . إذ مادامت اللغة في أصلها رموزا اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف وتقيم مفهومات خاصة ، ومادامت الألوان والأصوات والروائح من مجال وجداني واحد ، فإن نقل الصفات بين بعضها وبعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو ، أو قريب مما هو[٢٥] .

لقد تعدى إبداع الرمزين مجرد الجدة في التصوير أو نقل الإحساس بصورة أكثر تأثيرا ، إلى إبداع لغة جديدة للتعبير الشعري . لقد جردوا العالم الخارجي من ماديته ، وأصاروه فكرا وشعورا ، حين عدوا العالم الخارجي صورة ناقصة لعالم النفس الأكمل والأغنى . وبذلك ينفصل «الواقع» الناقص ـ بلغته الواصفة ـ ، عن «النص» بلغته المعبرة عن هذا العالم النفسي الأكمل والأغنى . وهكذا تعود بنية العلامة اللغوية إلى الثنائية ، ولكنها ليست ثنائية الرامزة / الماثل التي رأينا في تعبير الوثنية السحري ، بل إنها ثنائية دي سوسير تحديدا : الدال / المدلول ، أو الرامزة / المتصور الذهني المبتكر كما يخيله التعبير الشعري الجديد ، الذي يتجاهل قوانين ـ بل ووجود ـ العالم الخارجي ، ويعده ناقصا .

ولقد تسرب التعبير الإيحائي إلى الإبداع العربي من خلال جماعة أبولو ، التي مزجت المضمون الرومانسي بالتعبير الإيحائي ، فلما خرج رواد الشعر الحر من عباءة أبولو ، وجدوا هذه اللغة الجديدة أكثر مناسبة ، وأطوع في التعبير عن ذوات أنفسهم ، من اللغة التداولية المباشرة التي استنفدت القصيدة التقليدية إمكانات تعبيرها الفني . وقام رواد الشعر الحر بدفع هذه اللغة نحو أبعاد أكثر إيغالا في الانفصال عن لغة التداول اليومي ، وفي الغموض ، تبعا لذلك .

وإذا ما كان علينا أن نورد نصا يتجلى فيه هذا المنطق الأدائي الجديد ، فلن نجد خيرا من شعر إبراهيم ناجي ؛ فلننظر إذن في قصيدته «الخريف»[٢٦] :

ياحبيبي ، غيمة في خاطري وجفوني وعلى الأفق سحابه
غفر الله لها ، ماصنعت ! كلما شـاكيتها تبـدي كـآبـه
صرخ القفـر لهـا منتحبـا وبكى مستعطفا مما أصابه
فـأصم الغيث عنـه أذنـه ما على الأيام لو كان أجابه

●●●

كثر الهجر على القلب فهل من سلو أو بعـاد يـرتضيه
أنت فجر من جمال وصبا كـل فجـر طـالـع ذكـرنيـه
كيف جانبتك أبغي سلوة ؟ ثم نـاجيتـك في كـل شبيـه
أيهـا السـاكن عيني ودمي أين في الدنيا مكان لست فيه

●●●

عندما أزمع ركب العُمُر رحلة ، نحو المغاني الأخر
ظهرت تجلوك كف القدر صورة ، أروع مافي الصور
تتراءى في الشباب العطر نفحة ، تحمل طيب السحر
وقف العمر لها معتذرا وثنى الـركب عنـان السفـر

●●●

عندما أقفرت الدنيا جميعا لحت لي ، تحمل عمرا وربيعا
إن يكن حلما تولى مسرعا أجمل الأحلام ما ولى سريعا
إن يكن ما - كان - دينا يقتضي خلني أدفعـه عنـك دمـوعـا
قـد شرينـاه عـزيـزا غـاليـا إن تكن بعت فـإني لن أبيعـا

●●●

ياندامي الحب : سمار الهوى سكبوا لي السهد في ذاك الشراب
أرقوني ، أجرع السقم وبي صفرة الكأس ، وأوهام الحباب
كلما تقبـل أيـام المنى تنجلي النعماء عن ذاك السراب
وتـرى أيـامي الحيرى عـلى عرسها الضاحك : أحزان الضباب

●●●

لم أقيـدك بشيء في الهـوى أنت من حبي ومن وجـدي طليق
الهوى الخالص قيد وحده رب حـر هـو في قيـد وثيق

مزقت كفيك أشواك الهوى	وأنا ضقت بأحجار الطريق
كم ظميٍّ بظميّ يرتوي	وغريق مستعين بغريق



ياليالي العمر ماسر الليالي	البطيئات المملات الطوال
مسرعات ، مبطئات ، ولها	خفة الموت ، وأثقال الجبال
كاسفات البال ، عرجاء المنى	عاثرات الحظ ، شوهاء الظلال
عجبا للعمر يمضي مسرعا	للمنايا : بسلحفاة الملال



طالما موهت بالضحك ، فما	غير التمويه رأيا لك فيا
كلما تنظر في عيني ترى	سري الغافي ، ومعناي الخفيا
وترى في عمق روحي زهرة	قد سقاها الحزن دمعا أبديا
ويراه الناس طلا ، وترى	أنت دمعا غائما في مقلتيا



يافؤادي ماترى هذا الغروب	ماترى فيه انهيار العمر ؟
ماترى فيه غريقا ذا شحوب	يتلاشى في خضم القدر ؟
ماتراها اتأدت قبل المغيب	ورمت من عرشها المنحدر
لفتة الحسرة للشط القريب	قبل أن تسقط خلف النهر !



يافؤادي ، قاتل الله الضجر	وعذابي بين حل وسفر
ماترى قنطرة من بعدها	واحة ترجى وبال يستقر
ذلك الجرح ـ وما أفدحه ـ	ماعليه لو إلى السلوى عبر
قد طواه اليوم في بردته	وأتى الليل عليه فانفجر



مر يومي فارغا منك ، ومن	أمل اللقيا ، فما أتعس يومي
أنت يومي ، وغدي أنت ، وما	من زمان مر بي لم تك همي
آه .. كم أغدو صغيرا ، حاجتي	لك : كالطفل إلى رحمة أم

ولكم أكـــبر بـــالحب إلى أن أغتدي مستشرفا آفاق نجم



أي سر فيك ؟ إني لست أدري كل مافيك من الأسرار يغري
خطر ينساب من مفتر ثغر فتنة تعصف من لفتة نحر
قدر ينسج من خصلة شعر زورق يسبح في موجة عطر
فى عباب غامض التيار يجري واصلا مابين عينيك وعمري



أنا إن ضاقت بي الدنيا : أفيء لثوان ـ رحبة قد وسعتنا
إنما الـدنيا عبـاب ضمنـا وشطوط ـ من حظوظ ـ فرقتنا
ولقـد أطفـو عليـه قلقـا غارقا في لحظة قد جمعتنا
كلما تـترى المعـاني ، أجتـلي خلف معناها لأسرارك معنى



ما الذي صبك صبا في الفؤاد ما الذى إن أقصه عنيّ عاد
طاغيا يعصف عصفا بالرشاد ظامئا سيان قرب وبعاد
ساهر العينين موصول السهاد ما الذي يجرى لهيبا في الرماد
مـا الـذي يخلقنـا من عـدم ما الذي يجري حياة في الجماد ؟!!

إن التعبير الإيحائي لأبولو ـ ومثله تعبير مرحلة ارتياد الشعر الحر ـ لايحرر اللفظة تحريرا تاما من «مرجعيتها» إلى «العالم» بل يخلق عالما نصيا «موازيا» لعالم الواقع دون أن يكون «مفارقا» له : من حيث كونه لاينفي الواقع بتجاهل الإحالة إلى ماثل خارجي بذاته ؛ ولكنه إذ يقيم مواثله الخاصة ـ في الوقت ذاته ـ من أبعاض العالم الخارجي ، وإن يكن في علاقات غير مألوفة ، تعتمد على تفتيت صورة العالم الواقعي وإعادة تركيبها من جديد ، إنما يقوم بإثراء هذا الواقع ، والتعبير عن عالم لم يكن يجد تعبيرا صحيحا عنه هو العالم الغائر بعمق في النفس الإنسانية ؛ وهكذا يمكن أن يكون العالم الفني معادلا موضوعيا وموازيا لعالم الواقع . وهذا مايختلف فيه الجيل المعاصر من شعراء الشعر الحر عن سلفهم من جيل الرواد .

ت / ٤

لقد عاش العالم فترة رعب جديدة : ما بين اكتشافه أن «الجزء الذي لايتجزأ» - أو ما سماه الأسلاف بـ «الجوهر الفرد» - يمكن أن تجزأ فعلا ، وأنه - عندما يتجزأ - تنطلق من «داخله» طاقة يمكن أن تدمر كل ما بناه الإنسان طوال تاريخه ، كما يمكن أن تكون أكبر عون له في استمرار هذه الحضارة وتطويرها ؛ وبين اكتشافه إمكانات الثورة المعلوماتية التي يقوم فيها «الألكترون» بدور البطولة في تطوير وخدمة الحياة الإنسانية ، أو بالأحرى خدمة حياة إنسانية بعينها ، هي حياة من يملكون استخدام أدوات تسخيره ، واستعباد الآخرين به . وكان هذا الرعب نتيجة تصور الإنسان أنه قد صار عبدا للذرة في ذاتها ، كما يرى صانعو الرواية السينمائية الشهيرة «كوكب القردة»[٢٧] .

وإذا حق للشاعر الغربي بعامة أن يعيش - متذرعا بقيم أخلاقية محض - تحت وطأة الإحساس الترفي بالذنب ، إذ فتحت حضارته هوة وحشية تحت أقدام الإنسانية ، فيتصور أنه وريث «قابيل» قاتل أخيه ، كما فعلت الشاعرة الإنجليزية «إيديث سيتويل» في قصيدتها : (شبح قابين)[٢٨] ، إدانة لإلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما ؛ فإنه يحق للشاعر العربي أن يحس بالرعب لمصير جنسه تحت سيطرة من يملكون هذه القوة الشيطانية - التي تهددنا في كل لحظة بالفعل - بعد أن فقد جنسنا مشروعه الحضاري النهضوي ، بل بالأحرى بعد أن بينت هزيمة ١٩٦٧م مواطن الخلل في هذا المشروع نفسه قبل انهياره الفعلي .

إن موقف شاعر عربي مثل محمود درويش - على سبيل المثال - أمام مأساة أمته جميعها هو موقف الشاعر القديم نفسه ، ولكن بدون إيمان الشاعر القديم بتأثير كلماته السحري على قوى ميتافيزيقية غامضة ؛ إنه قد يأمل في تنبيه القوى «الفيزيقية» - التي يتمنى أن تكون لديها القدرة على التنبه - في شعبه وشعوب أمته ، لكي تصحو على حقائق العصر ورعبه ، وأن تحمي أجنة حياتها المقبلة . ولنقرأ قصيدته «نشيد إلى الأخضر» - مثلا - لنتبين ذلك[٢٩] :

إنك الأخضر . لايشبهك الزيتون ، لايمشي إليك الظل ، لاتتسع الأرض لرايات صباحك .

ووحيد في انعدام اللون ،

تمتد من اليأس إلى اليأس

وحيدا وغريبا كالرجاء الآسيوي

إنك الأخضر ، من أول أم حمّلتك الاسم حتى أحدث الأسلحة

الأخضر أنت الأخضر الطالع من معركة الألوان والغابات ريش في جناحك .

وقتك القمح الجماعي ، الزفاف الدموي .

إنك الأخضر مثل الصرخة الأولى لطفل يدخل العالم من باب الخيانات ، ومثل الطلقة الأولى لجندي رأى قصر الشتاء الملكي .

وانتظرناك على النرجس أجراسا وقتلى وخلقناك ، لكي تخلقنا ضوءا وظلا .

إنك الأخضر . لايشبهك الزيتون ، لايمشي إليك الظل ، لاتتسع الأرض لرايات صباحك .

ونشيدي لك يأتي دائما أسود من كثرة موتي قرب نيران جراحك

فلتجدد أيها الأخضر موتي وانفجاري

إن في حنجرتي عشرة آلاف قتيل يطلبون الماء ،

جدد أيها الأخضر صوتي وانتشاري

إن في حنجرتي كفا تهز النخل من أجل فتى

وجدد أيها الأخضر صوتي . إن في حنجرتي خارطة

الحلم

جدد أيها الأخضر موتي

إن في جثتي الأخرى فصولا وبلاداً .

أيها الأخضر في هذا السواد السائد ، الأخضر في بحث المناديل عن النيل وعن مهر العروس

الأخضر الأخضر في كل البساتين التي أحرقها السلطان والأخضر في كل الرماد

لن أسميك انتقال الرمز من حلم إلى يوم أسميك الدم الطائر في هذا الزمان وأسميك انبعاث السنبلة وأنا أكتب شعرا ، أي : أموت الآن . فلتذهب أصول الشعر وليتضح الخنجر ولينكشف الرمز : الجماهير هي الطائر ، والأنظمة الآن تسمى قتلة

أيها الطائر من جثتي الكاملة المكتملة في فضاء واضح كالخبز . .
يا أخضر !
أيها الأخضر
لايبتعد البحر كثيار عن سؤالي وأنا أذكر ، أو لاأذكر الحادثة الأولى ،
ولكني أرى طقس اغتيالي وأنا العائد من كل اغتيال مستحيلا في جسد .
فلتواصل أيها الأخضر
لون النار والأرض وعمر الشهداء
ولتحاول أيها الأخضر
أن تأتي من اليأس إلى اليأس وحيدا بائسا ولتواصل أيها الأخضر لونك
ولتواصل أيها الأخضر لوني

إنك الأخضر ، والأخضر لايعطي سوى الأخضر ، لايشبهنا الزيتون ، لايمشي إلينا الظل ، لاتتسع الأرض لوجهي في صباحك ! . .

ولكن مأزقنا الآن هو أنه : إذا كان الرعب النووي قد وجه الأنظار إلى القوة الذرية نفسها ، وأشاع البغض للوجه القبيح للمتحكمين في مفاتحها ؛ فإن قوة الألكترون السلمية الأنيسة تضفي على أصحابها ملامح ناعمة متحضرة . ذلك لأن الذبح بالذرة ذبح صارخ بدائي ، أما الذبح بالألكترون فذبح خافت أنيق . إن شيطان الحقب القديمة ذو الشعر الكثيف قد صار يرتدى ملابس السهرة الأرستقراطية اللامعة .

إن الذرة تميت موتا ماديا صاعقا وحشيا ؛ ولكن الألكترون يبقيك حيا ، بل يمكن ـ نظريا ـ أن يخدمك . صحيح أن من يملكون أسراره وجدوى استخدامه لن يمكنوك سوى من قشور جدواه ، بل إنهم يرسلون لك أجهزته ـ التي لم تعد ذات فائدة لهم ـ لكي تتلهى بها ؛ ولكنهم لم يمنعوك من ابتكار ماينفعك .

وسرعان ماتكتشف أن الألكترون إنما يبقيك حيا ، لا من أجل خيرك ، فسوف تكون ـ في زمن قريب ـ مجرد مخزن لقطع الغيار البشرية ، لإنسان الحضارة الغربية في القرن القادم .

إن الشاعر العربي ـ وهو يرى الرعب الناعم ـ لايملك أن يصرخ كما كان يصرخ أمام الرعب النووي ، لذلك فقد غاص إلى أعماق وجدانه ـ لا ليستخرج الأحاسيس الدقيقة كما فعل الرمزيون ، ولكن ـ لينشر الرؤى الكابوسية السوداء ، لعل أحدا ينتبه إلى الخطر الذي ترصده حاسة الشاعر الخفية ، قبل أن ترصده أدوات الرصد ذات الوعي المتخلف لدى قومنا اللاهين .

لذلك فإنه من الطبيعي أن تفقد العلامة اللغوية في الشعر المعاصر جانبيها : الذهني والإحالي ، ولايتبقى منها سوى الجانب الرامز فحسب : الصوت الفيزيقي ، التائه ، لعل أحدا يمنحه دلالة وتجسدا .

إن الشاعر لايستأثر بالنص الشعري ، ولايدعي سلطة تفسيره ـ ولا حتى حق الدفاع عنه ـ أو يقر بالمساءلة أمامه ؛ إنه يلقي بنصه ابنا شرعيا للعصر الذي يشوه كل إحساس إنساني . فإذا ما أنكر التراث نسبة هذا النص إلى سياقه ، فلأن التراث لم يعش لحظة التباس الأمن بالرعب ، أو تخفي الرعب في لبوس الأمن كالتي يعيشها الإبداع المعاصر : ففي التراث الجاهلي آلهة تتشخص وتؤثر ، وفي الإسلام وضوح الرؤية للظواهر والأسباب ، وفي الرومانسية والرمزية أمل الحد من القوة الغاشمة بإدانة مالكيها ؛ ولكن ماذا في عصرنا هذا من تحديد ؟ : من معك ومن ضدك ؟ ، بل متى تكون ـ أنت نفسك مع نفسك ـ ومتى تكون ضدها ؟

إن النص الشعري المعاصر يمارس طقوسية بلا طقوس ، ويدع لقارئه مسئولية تحديد التوجه الإبداعي ، أو مانسميه إعادة إبداع النص ، في ضوء

ما يراه القارىء ، وفي إطار محصوله الثقافي والفكري .

ولعلنا بحاجة إلى تلخيص فرضيتنا الأساسية الآن ، فنحن نتصور أن لغة الإبداع الشعري مفارقة في أساسها للغة التداول الاجتماعي . فالأولى تقوم - مثلها مثل الكتابة البكتوجرافية - على أساس الآلية البدائية : التفكير بالصورة ، أما الثانية فتقوم على أساس الآلية المتطورة : التفكير باللفظ المجرد . إن لغة الإبداع هيروغليفية بطبيعتها ، لها استهدافها السري وهو الخلق الفني ؛ أما الثانية فإن استهدافها لايعدو الإفهام ، مهما حاولت تجاوز آليات التداول عن طريق الزخرف البلاغي .

لذلك فإن مقولة «الانحراف» التي شاعت في دراسة «لغة النص الشعري» ينبغي أن يعاد النظر فيها ، في إطار انفصال لغة الإبداع عن لغة التداول اليومي ، وفي إطار اختلاف طبيعة التواصل بين أطراف كل عملية لغوية منهما عن الأخرى ؛ إذا شئنا تبينا صحيحا لطبيعة النص الشعري المعاصر : الذي يواجه أزمة وجود يحسها الشاعر نيابة عن جنسه ، حتى إذا لم يكن هذا الجنس مدركا لها بعد ؛ بل ويحسها الشاعر وسط جنسه الذي يرفض إنذاره ، ممعنا في محاولة فاشلة للعودة - أو على الأقل الاحتماء - بالتاريخ : تاريخ الناس وتاريخ الفن ، مخاصما العصر ومنفصلا عن مسيرة العالم ، وهذا مايراد لجنسنا بالضبط .

هانحن نتفق في قضية واحدة - على الأقل - من القضايا البنيوية الآن ، وهى كون النص الشعري المعاصر «ذاتا» أكثر منه «موضوعاً» : «يتماهى فيه القارىء والنص ، وتبنى علاقاته أكثر مما تكتشف» ، ذلك لأنني لم أنف أهمية «القراءة المغلقة»[٣٠] في فحص «الهيكل» العظمى للنص . ومع ذلك - وهنا تبدأ مساحات الاختلاف - يظل هذا المستوى من الفحص مستوى أوليا ، ينبغى أن يتآزر والمستويات الأخرى : «قراءة التأويل» - بأوسع تجلياتها - التي تضع النص في مكانه من السياقين الاجتماعي والنفسي ، أي كونه «علامة» تتامت عناصرها في مثلث أكبر : فهو «رامزة» على مستوى السياق اللغوي ، وهو

«متصور ذهني» على مستوى السياق النفسي ، وهو «ماثل» على مستوى السياق الاجتماعي ؛ وبذلك يتحقق له الشرط الجمالي : أي كونه «نصا شعريا» . ولكن ، لتفصيل ذلك دراسات أخرى ، أرجو أن تتاح في قابل الأيام .

الهوامش :

١- سيزا قاسم : أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، ص : ١٣٨ .

٢- صحيح أنه يقبل نظرية دى سوسير ، ويريد تقوية تماسكها بهذا الاستدراك ، ولكنه - دون أن يقصد - وضع يده على نقص رؤية دى سوسير كما نتصور. راجع : عبدالله إبراهيم واخرين : معرفة الآخر ، ص : ٧٦ .

٣- يختلف الابداع الفنى عن العصابيات المرضية أساسا ، فإذا كان العصاب ابحارا قسريا في الذاكرة السرية للاقامة في بعض جزرها المهجورة هربا من الحاضر ، فإن العمل الفنى استدعاء هادف لأحداث من الذاكرة تعبيرا عن لحظة حاضرة ، وهو يختلف - رغم ذلك عن الحلم أيضا - فالحلم تعبير « داخلي » ، بعكس العمل الفنى ، وإذا كانت الأحداث الرمزية للحلم تمثل مفردات من لغة الفرد النفسية المنسية ، وكانت الأحداث الرمزية - كذلك - فى الأسطورة تمثل مفردات لغة الجماعة ، فإن العمل الفنى إذ يستخدم المفردات الجمعية للغة الثانية ، والاخراج الفردى للغة الأولى ، لا يتماهى فى الهدف مع الحلم وإن تشبه به ، بل - ربما - مع الأسطورة من حيث هى إشارة طقوسية ، إذ انه محاولة لخلق واقع جديد بتغيير الواقع القائم . راجع - لتفصيل جد مهم فى الحديث عن طبيعة الكلام الرمزى حسب الدراسات النفسية - كتاب اريك فروم الشهير : « اللغة المنسية - مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير » وبخاصة ، ص . ص : ١٦ ، ٨٦ - ٩٨ .

٤- يجب الانتباه إلى أن تعبير « الماثل المادي » لا يعنى تحقق المجسدات فحسب ، مثل « الدار والأسد والكتاب » ، بل يعنى كل ماهو خارج « اللسان » ، كالأفكار ، مثل « العدالة ، والحرية ، والحق . . الخ » .

٥- معرفة الاخر ، ص: ٤٢ ومواضع اخر .

٦- راجع : السابق ، ص١٠٦ ، وكذلك حلمي خليل : الكلمة ، من ص : ص : ١١٩ - ١٢٠ .

٧- سفر التكوين : العبارات الأولى تماما .

٨ - فى العبرية ، تلفظ الواو - هنا بصوت (V) الانجليزية ، وتسمى - نحويا - بالواو القالبة ، لانها تحول زمن الفعل من المضارع إلى الماضى ؛ فهى تشبه (لم) العربية - نحويا - من هذا الوجه .

٩- إن أوضح مثل على « شعائرية » الشعر الجاهلى ، ما ظل مترسبا فى الهجاء - كما يلاحظ بركلمان بحق - من متلازمات سلوكية طقوسية ؛ ولنراجع موقف لبيد بن ربيعة حينما أراد « هجاء » الربيع بن زياد أمام النعمان : إذ كحل إحدى عينيه ، ورجل نصف شعره ، وأرخى مئزره ، وانتعل نعلا واحدة . هذا في اخريات العصر الجاهلي فقد أدرك لبيد الاسلام وعمر فيه . راجع :

أ- الشنقيطى : شرح المعلقات ، ص : ٣٣ .

ب - بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ج١ ، ص . ص : ٤٤ - ٥٠ .

١٠- راجع :

J.G. frazer : The Goldenbough – A study in magic & Religion pp; 14 – 19m

وتتناثر فى الفصل كله (١٤ - ٦٣) نماذج عديدة للممارسات التي تستهدف التأثير في الطبيعة عن طريق السحر .

١١ - يمكننا أن نشير إلى أن رواسب من هذه العقائد ماتزال حتى الآن - مسيطرة على سلوك الناس - وبخاصة النسوة - في الريف المصري ، حيث يتجنبون النطق بكلمات مثل : «الحصبة - الثعبان - العفريت - ابن عرس» بعد حلول الظلام بصفة خاصة ، كما يتجنبون التعرض بأذى للحيوانات مثل القطط والكلاب في الليل : على أساس أن النطق بالاسم يستدعي المسمى ، في الحالة الأولى ؛ وعلى أساس أن الحيوان يمكن أن يكون كائنا سفليا يلحق الأذى - وغالبا ما يتعلق هذا بناحية الإنجاب أساسا - بمن يؤذيه ، في الحالة الثانية .

إن هذا السلوك يمكن أن يُفَسِّر تجنب الجاهليين ذكر البحر المالح فى أشعارهم - حتى لايستدعى نطق الاسم تأثير مسماه الضار - من حيث هو قوة من قوى «العالم السفلي» الشرير تختص بالعقم والموت ؛ وعلى هذا التوجيه يكون الشعر الجاهلي صحيح النسبة إلى عصره ، بعكس ما ذهب إليه الدكتور طه حسين معتمدا على الملاحظة نفسها .

١٢ - راجع - على سبيل المثال - ماكتب تحت هذا العنوان في : «بلوغ الأرب» ، و «نهاية الأرب» . وإن كان كثير من المؤلفات القديمة حافل بهذا التوجه ، كما نجد في حياة الحيوان الكبرى للدميري في مواضع متفرقة .

١٣ - إن «صناعة المطر» من أهم «فعاليات» الطقوس السحرية المنوطة بالكاهن ، راجع للتفصيل - وللمقارنة بالممارسة العربية - الفصل الضافي الذي كتبه فريزر تحت عنوان «التحكم السحري في المطر» في كتابه السابق ، ص . ص : ٨٢ - ١٠٢

١٤ - لطقس الاستمطار ، راجع النويري : بلوغ الأرب ، ١/ ١٠٩ .

ولصورة المطر الملاحق للثور الوحشي والمهاة ، راجع كذلك على البطل «الصورة في الشعر العربي ، ص . ص : ١٢٧ - ١٣٥ .

١٥ - جاء ذلك - على سبيل المثال - في مخاطبة جرت بين بني أسد وكاهنهم قبل مقتل حجر الكندي والد امرىء القيس . راجع ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج١ ص : ١٠٦

١٦ - يعرض بروكلمان هذه الآراء في المصدر السابق ، المواضع نفسها . وإن كان بروكلمان - على عكس غيره - يرى أن شعر الهجاء وحده هو الذي ظل يحمل السمة الطقوسية القديمة ، التي تخلصت منها فنون الشعر الأخرى .

١٧ - علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص . ص : ٢١١ - ٢١٢

١٨ - ديوان عبيد بن الأبرص ، ص . ص : ٥٢ ، ٧٣ ، ٨٤ ، ٩٦ ، ٩٧ على التوالي ، ولايعنى الالتزام بترتيب الصفحات في الديوان الترتيب التاريخي للنصوص .

١٩ - ديوانه ص . ص : ٢٧ - ٧٣ ، وتروى لأبي دؤاد الإيادي .

٢٠ - لنصي أبي قردودة وعامر بن جوين ، راجع يحيى الجبوري : قصائد جاهلية نادرة ، ص . ص : ١٧١ ومابعدها و ص : ١٨٢

وللمعلقتين راجع : شرح المعلقات العشر للشنقيطي ، ص . ص : ٩١ - ٩٣ ؛ و ص . ص : ١٩٣ - ١٩٤

٢١ - نورمان فريدمان : الصورة الفنية ، ص . ص : ٣٣ - ٣٦

٢٢ - راجع : ملاحم وأساطير من أوجاريت ، و : المرأة في حضارات بلاد الشام القديمة ، وكذلك أساطير العالم القديم ، راجع أيضا - لمزيد من التفصيل - تحليلنا لمعلقة امرىء القيس في القصيدة الطقوسية .

٢٣ - راجع : ديوان بشار بن برد ج١ ، ص . ص : ٣١٧ - ٣٢٠ ، وأدباء العرب لبطرس البستاني : ج٤ ص . ص : ١٦٧ - ١٦٨ ، والشوقيات : ج١ ، ص . ص : ١٧ - ١٨

٢٤ - محمد غنيمي هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، ص . ص : ٤٨٢ - ٤٨٨

٢٥ ـ نفسه ص : ٤٨٣

٢٦ ـ الأعمال الكاملة : ص . ص : ٥٠٣ ـ ٥٢١

٢٧ ـ شريط سينمائي ظهر في ستينيات هذا القرن ، يصور انقسام الجنس البشري ـ بعد تدمير الحرب النووية الحضارة الإنسانية ـ إلى فريقين : ارتد الأول إلى مستوى الحياة الحيوانية ، ويعيش فوق سطح الأرض تحت سيطرة القرود الذين طوروا حضارة خاصة بهم ؛ بينما يعيش الفريق الثاني ـ مشوها بتأثير الإشعاع الذري ـ تحت سطح الأرض : يتعبدون للقنبلة النووية ، التي دمرت حضارتهم ، وشوهت أجسادهم (الحاضر) ، وجيناتهم الوراثية (المستقبل) .

٢٨ ـ راجع ترجمتنا لها في دراسة بعنوان «شبح قابين بين إيديث سيتويل وبدر شاكر السياب» ، عن دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٢م .

٢٩ ـ الأعمال الكاملة ص . ص : ٦٣٢ ـ ٦٣٥

٣٠ ـ عن «القراءة المغلقة» ، أو «الدراسة المحايثة» ، راجع ص . ص : ٢١ ـ ٢٨ من مقال جيرار جينيت : «البنيوية والنقد الأدبي» ، ضمن كتاب بالعنوان نفسه ، ترجمة محمد لقاح .

المصادر والمراجع

أولا - عربية ، أو مترجمة إلى العربية :
١ - إريك فروم : اللغة المنسية - مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير ترجمة حسن قبيسي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢م
٢ - أنيس فريحة : ملاحم وأساطير من أوجاريت .
٣ - جيرار جينيت ، وآخرون : البنيوية والنقد الأدبي ، ترجمة محمد لقاح ، دار أفريقيا الشرق ؛ الدار البيضاء - المغرب ، ١٩٩٠م
٤ - حلمي خليل : الكلمة - دراسة لغوية ومعجمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية ، ١٩٨٠م .
٥ - سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلى السيميوطيقا - دار إلياس العصرية .
٦ - عبدالله إبراهيم وآخران : معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة . المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٠م
٧ - علي البطل : الصورة في الشعر العربي - حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨٠ - ١٩٨٢م . «ثلاث طبعات» .
٨ - علي القيم : المرأة في حضارات بلاد الشام القديمة ، دار الأهالي - دمشق ، د . ت .
٩ - كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ؛ ج١ . ترجمة الدكتور عبدالحليم النجار ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨م . ط٢
١٠ - محمد غنيمي هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٢م
١١ - نورمان فريدمان : الصورة الفنية ، ترجمة الدكتور جابر عصفور ، مجلة اوديب المعاصر - بغداد ، العدد ١٦ .
١٢ - النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، د . ت .
- دواوين ومجموعات شعرية :
١٣ - إبراهيم ناجي : الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣م
١٤ - أحمد بن الأمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، دار القلم ، بيروت د . ت
١٥ - أحمد شوقي : الشوقيات ، المطبعة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٧٠م
١٦ - بشار بن برد : ديوانه ، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧م . ط٢
١٧ - امرؤ القيس : ديوانه ، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩م ط٣
١٨ - بطرس البستاني : أدباء العرب - ج٤ ، المنتقيات ، دار مارون عبود ، بيروت ، د . ت
١٩ - عبيد بن الأبرص : ديوانه ، دار صادر ، بيروت ، د . ت
٢٠ - محمود درويش : الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٤م . ط١١
٢١ - يحيى الجبوري - الدكتور : قصائد جاهلية نادرة (اختيارات) . مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٢م
- ثانيا بالإنجليزية :

Sir J.G. Frazer : The Golden Bough, A study in Magic & Religion; Macmillan & Co. LTD. London, 1972m

العنقاء الألسنية أو الأسطورة وعلم الاناسة البنيوى

نذير العظمة

مم تتألف الاسطورة ، وما هى مركباتها الاولى ؟! طبعا هنالك مستويات متعددة لها ، وزوايا نظر تؤدى أوجه مختلفة منها .

الأسطورة البدائية لعالم الانسان (ANTHROPOLOGIST) رمز ذو مؤدى ثقافى يفسر القوى الطبيعية ، أي يحدد علاقة الانسان بالكون كيف يفهم الحياة والموت والمصير ، كيف يفهم الانجاب والولادة والفناء والمكان وتعاقب الزمان وكيف يفهم الصداقة والحب ، كيف يفهم الخير والشر وصراعهما على مسرح الوجود وفى النفس الانسانية .

أما عالم الاجتماع فيبحث فى أثر الاسطورة فى السباق الاجتماعى الأسرة ، الجماعة ، القبيلة ، الأمة ، والمؤسسات المشابهة أو أثر هذه المؤسسات الاجتماعية فى إفرازات الاسطورة وأشكالها المتعددة .

أما فى علم النفس فالاسطورة تنبئنا بشكل رمزى عن القوى المخبوءة فى نفس الانسان ، إنها وثائق مسجلة عن أحلامه الاولى وما تنطوى عليه هذه الاحلام من مخاوف وأفراح ودهشة وحيرة ، إنها تترجم لا وعى الانسان وطواياه الكامنة الى رموز وصور الوعى من لغة وثقافة وأدب وفن .

لكن كيف ندخل الى عالم الاسطورة كيف نلج هذا الرحم السرى ونستخرج منه معانى الولادة ؟

هل نتعاطى معها من زاوية علم الانسان أو علم الاجتماع وعلم النفس أم نستنبط أدوات معرفية تنبع من مقاصدنا وغاياتنا من التعامل مع الاسطورة ؟!
فى النقد الادبى نستفيد من كل العلوم المذكورة لنحصل على بصيرة ثاقبة ، لكننا لا نلحق الادب والنقد بهذه العلوم ، لذا يتوجب علينا أن نستنبط أدوات

معرفية تنبع من استقلالية الادب وتضمن فى الوقت ذاته قدراته على النفاذ الى رؤية انسانية موضوعية .

ورغم ان الاسطورة يمكن أن تكون مرآة فى مرايا ، أو مرايا فى مرآة ذات وجوه (انثروبولوجية وسوسيولوجية وسيكولوجية) إلا أن الاسطورة نسق وبنية متميزة تقتضى منا أن ندرك عناصرها الاولية ومركباتها المبدئية لكى نفهمها ونضع أيدينا على أهميتها .

ليفى شتراوس يرى أننا لا نفهم الاسطورة فهما صحيحا الا اذا اخذنا فى الاعتبار أشكالها أو رواياتها العديدة ، فنشأتها ، تفرغها فى البيئة الواحدة ، اختراقها البيئات المتعددة ، أي نتبعها فى نسيج المبدع ، والوسط الاجتماعى والعالم الحضارى[١] .

ماذا تقول الاسطورة ؟! ماذا تقول الاسطورة للسياق ؟! وماذا تقول الاسطورة للأسطورة ؟ هذه الأسئلة الثلاثة ينبغي أن تكون خطتنا للولوج إلى عالم الأسطورة هذا إذا لم نضف ما قالته الاسطورة الى ما لم تقله حتى تتبين لنا الصورة فى إطار الصورة ، وإذا كنا قد أبرزنا أهمية الاسطورة من حيث النظر اليها فى سياقات العلوم الانسانية المختلفة إلا أننا لنفهمها فهما موضوعيا من جهة محتواها وشكلها لابد لنا من أن نتعامل معها تعاملا علميا .

كل أسطورة بنية ، وكل بنية تتألف من نواة وكل نواة تتألف من نويّات .

فالاسطورة نص والنص مادة مركبة ، ما علينا لنفهمها حق الفهم إلا أن نشرحها الى عناصرها الاولى ، وإذا تمكنا من أسطورة مخصوصة منهجيا أي سيطرنا عليها نستطيع عندئذ أن نتمكن من كل الاساطير ونسيطر عليها من خلال منهج علمى موثوق ، لا انطباعات جزئية متفرقة .

كل أسطورة تتألف من عنصر أول يسميه ليفى شتراوس بـ « السطريم » تأثرا بالألسنيات ، طبعا لأن اللغة تتألف ، كبنية مادية مستقلة ، من عناصر أولى : هى الاصوات وأصغرها أو أكثرها دقة هو الصوتيم / الفونيم[٢] .

والكلمة ذات المعنى ما هى إلا موجود مادى مركب من عدة أصوات أو صوتيات : كذلك الاسطورة تتركب من « سطريات » أولية تشكل نحو المعنى كما تشكل صورته .

يمكننا أن نأخذ اسطورة واحدة فقط ، وندرس بنيتها ثم ندرس تمددها أو تحركها فى الوسط الواحد ومنه الى الاوساط المتعددة ، ثم ندرس العناصر التى تدخل على البنية الاولى والبنيات المتعددة فى المكان والزمان ، ثم ندرس تشابك الدلالات وتنوعها ، أصولها وفروعها وظلالها .

ونحن إذا أردنا أن نفهم روح اللغة أو نحوها لا نحتاج الى كامل كلام هذه اللغة لنستنبط نحوها ، إن جملة واحدة عن الفعل والفاعل تتكرر الى ما لا نهاية ولكن قاعدة الفعل والفاعل هى هى لم تتغير .

وأسطورة واحدة كافية لاستكشاف روح الميثولوجيا لجماعة من الجماعات أو أمة من الأمم شريطة أن نكون قادرين على استخراج « نحو الاسطورة » ولا نحتاج الى كل الاساطير لنقوم بذلك ، لذلك سنأخذ اسطورة واحدة هى اسطورة العنقاء ونتعمق ببنيتها ونكتشف عناصرها ونرافق هذه الاسطورة فى سيرها ، فى المكان والزمان ونحاول أن نزيح الستار عن نحو أسطورة العنقاء وحركتها ، ووشائجها مع الاساطير الاخرى ، سوف ننتفع بعلم وبمنهجية ليفى شتراوس ، لكننا لن نلتزم بقناعاته .

ذلك لان نظرية رومان جاكوبسون عن نظام التركيب الضدى للغة بدءا من الصوتيات (المورفيمات والفونيمات) أي الوحدات الصوتية الدنيا فى أي نظام لغوى ، ولفظة الصوتيمات ربما تعبر عنها ، هذا التركيب قد لا يكون الطريقة الوحيدة لتحليل اللغة نطقا وسلوكا وتفكيرا[٣] .

ولابد فى احيان غير قليلة ان نعتمد فى التحليل نظاما ثلاثيا كما فعل رومان جاكبسون فى بدء محاولاته .

اما مسلمة ليفى شتراوس فى ان اللغة هى وسيلتنا المثلى للتعرف على الفكر والنظام الكامن وراءه والانساق التى يتعرف عليها للتعبير عنه هى مسلمة مشروعة .

وما يجعلها كذلك هو ان ليفى شتراوس لا يطعم العلم بالفلسفة وعلم الانسان بالالسنيات فقط بل يجعلها جميعا متصلة بمكامن اللاوعى للذاكرة الجمعية والعقل الكلى .

ويؤكد فى ان على دور الانسان الفرد ومشاركته فى اعطاء هذا النظام وجودا ومعنى .

فالارسال والاستقبال دورة اكيدة ومتصلة لمشروعية هذا المعنى .

الا اننا يجب ان لا نبالغ فى سلطة الانساق اللغوية ودورها فى الاحالة الى نظام كلى مستتر يحل محل « الميتافيزيقا » فى النظام المعرفى القديم وعلينا ان لا ننظر اليها فى معزل عن المجتمع وحركة التاريخ وسياقات الثقافة والحضارة(٤) .

وما من ريب ان تطبيق العلم الالسنى Lingusties على علم الانسان Anthropology أدى الى اكتشاف آفاق معرفية جديدة ، فالفكر الانسانى يتمثل فى انساق تنعكس فى السلوك العام للجماعات والسلوك الجزئى للافراد كما تتراءى هذه الانساق من خلال اللغة ، الكلام ، الجملة ، فاكتشاف الكل من خلال الجزء او الاجزاء هو الذى يقودنا الى بناء الفكر من خلال اللغة ، وبناء اللغة من خلال الفكر .

اذن هناك نظام عام يكمن خلف اللغة كما يكمن خلف الفكر ، وهذا الفكر وهذه اللغة بل هذا النظام متصل لا بوعى الانسان فحسب ، انه من حيث اصوله وجذوره متصل ايضا باللاوعى ، فالانسان لا يفكر بالنحو حين يتكلم او يكتب ، كذلك حين يتصرف دون ان يفكر بنحو الثقافة او بناء الفكر .

فللثقافة نحوها ، وللفكر بنيته وهى كالجموديات الثلجية فى البحر نصفها عائم فى دائرة الوعى والنصف الآخر تحت الماء فى منطقة اللاوعى .

وكما يبنى اللغوى نظام النحو من الاجزاء كذلك يفعل عالم الانسان يقيم بناء الفكر من نماذجه اللاواعية والنماذج تفكير - تعبير - سلوك نصفهـا ظاهـر والنصف الآخر محجوب باللاوعى .

اما النماذج الجماعية الواعية فكرا وسلوكا فتقوم على اعادة تفسير النموذج الاصل او عقلنته وترمى الى تأسيس البناء واستمراره ، لا شرحه وتغييره ، . وهى صور من النظام لا النظام نفسه .

ويعتقد ليفى شتراوس ان للاسطورة ثلاث شفرات :

١ - شفرة اللغة .
٢ - شفرة الاسطورة .
٣ - شفرة اللاوعى الجمعى المستودع فى ذاكرة الافـراد والجماعـة(٥) الذى لا يتحقق وجوده الا من خلال التواصل ، فالفرد يجسد بتشفيره للاسطورة معناها ، مؤلفها الحقيقى مجهول ، والمتلقى يؤلفها تعبيرا وشرحا وسلوكا .

أما فى « سفر العنقاء » فقد استعنت على اعادة بناء اسطورة العنقاء التى تآكلت فى الشعر ، وبقيت آثارها فى المعجم والحديث والتفسير والتصوف والفولكلور والتاريخ والعجائبى الاسطورى لكننى لم اصل الى المرادفة .

فالعنقاء فينيق آخر في شروط تاريخية وثقافية اخرى ، وهى نسق لكن هذا النسق لا يمكن أن يكون فهمه فهما علميا فى معزل عن حركة التاريخ .

فدرست العنقاء من خلال مفرداتهـا الاسطوريـة الغائبـة او المتآكلة ، والحاضرة ، ووصلت من خلال شفرتى اللغة والثقافة الى نظامها الاسطورى الذى يتداخل ويشاكل نظام الفينيق فى اوجه كثيرة لكنها غير الفينيق .

ولندرس اسطورة العنقاء لابد لنا من ان نضبط مفرداتها الاولية ثنائياتها الضدية التى تدور على محور منطقى ونظام مخصوص تدور حوله الاسطورة من خلال الحضور او الغياب لهذا النظام فى مفرداته الثنائية ، وسبرت جذور الاسطورة فى الشعر القديم والميادين المعرفية الاخرى على مستويين :

١ ـ مستوى عمودى او رأسى توغلت فيه دلالاتها الاولية ونماذجها السياقية وصورها الجمالية ومعانيها الادبية والصوفية والفولكلورية والاسطورية .

٢ ـ مستوى افقى حددت فيه الاسطورة من اشتراكاتها بمفردة او اكثر او بنتيجة معينة مع اشكال اخرى لها بأسماء مختلفة وكأنها تعبير عن نموذج عالمى اعلى فدرست ما أسميته بتداخل الطيور العنقاء ، الابابيل ، الفينيق ، « بنو » السيمرغ السمندل ، الهامة ، السمرمر ، الرخ فى سياقاتها الحضارية .

ولم اقف طويلا عند منشأ الاسطورة الذى ـ بالنسبة للفينيق ـ يعزى الى الهند أو اثيوبيا أو آشور أو العرب استنادا الى الموسوعة البريطانية مع ان الشواهد التى عثرت عليها : هيرودوث واوفيد وتشوس وشكسبير وملتون تشدد على الاصل العربى .

وركزت همى على بنية العنقاء التى تنطوى على عناصر الحياة والموت ، النار والرماد ، الحضور والغياب لاكتشف نحو الاسطورة العام ، ومن خلال النحو الخاص للاسطورة المفردة .

وليس من الضرورى أن تكون كل عناصر الاسطورة حاضرة ، والاهم هو ان نبحث فى كل اسطورة عن نوياتها وجزئياتها الاسطورية التى تدور حول محور نظام أو منطقها العام . كل Myth تتركب من عدد من الـ Mytlheng أو كل اسطورة تتركب من « سطريمات » جزئية على قياس الالسنيات تدور حول نواة كلية(٧) .

قد تتوفر السطريمات الثنائية الضدية كلها وقد لا يتوفر الا مفرد منها او بديل عنها ، لكنها جدليا يتصل بعضها ببعض ، وغياب بعضها يشير اليه حضور بعضها الآخر (الحياة الموت والنار والرماد) فتآكل العنقاء الى كناية لم يقف حائلا بيننا وبين اعادة بناء نظامها العام من خلال مرجعيات اللغة والادب والدين والتاريخ والتصوف والفولكلور والمسميات الاسطورية الاخرى التى تنطوى على نظام مشابه لاسطورة العنقاء والشفرة المشتركة .

ودققت فى ماذا تقول اللغة ، وماذا تقول الاسطورة (العنقاء) وماذا تقول اسطورة العنقاء للاساطير الاخرى او فى ماذا تقول هذه لتلك وكيف تلقى المتلقون النظام العام فى البعدين التزامنى والتعاقبى .

وقمت بما يشبه الحفرية الثقافية فى جذور العنقاء وفروعها والاساطير المشتركة معها والتى تتشكل حسب السياقات الحضارية فى الاطار الزمكانى ولكن ليس فى معزل عن حركة التاريخ ، بثنائيات متقاربة او متفاوتة لكنها تشير الى النظام نفسه وتدل عليه .

وشأن العالم الاناسى يحاول ان يكتشف البنية العامة من خلال مبعثرات متفرقة ، قد يحضر بعضها ويغيب بعضها الآخر ، ويركب الآنية من النحتية أو من مزقها المبعثرة .

ومثل هذا المنهج ضرورى اذا اردنا ان نكتشف تراثنا مرة اخرى على ان لا يلغى مشروعية المناهج الاخرى .

وحرصت على ان امارس هذا المنهج فى اطار اهتماماتى فى الادب المقارن والادب العام فى موضوع العنقاء فقارنت الصور المتعددة النسق الواحد للاسطورة اياها ، فى ثقافات مختلفة وامكنة وازمنة متباعدة ، وخرجت بهذا السفر عن سفر العنقاء .

ولعل ما اقوم به من دراسة منهجية لهذه الاسطورة هو أشبه بـ « حفرية ثقافية » واعتقد بأن هذا المصطلح الذى سككناه من خلال التجربة كاف ليدل على اننا سننتفع « بعلم الانسان الالسنى » وكافة بصائر العلوم الانسانية ما وجدنا ذلك مفيدا للبحث .

هناك اشكاليتان مهمتان تفرضهما على الباحث اسطورة العنقاء وكلا هاتين الاشكاليتين يتصل بالآخر اتصالا قويا ، الاشكالية الاولى هى اشكالية اصل الاسطورة ، اين بزغت ومتى وكيف ، وبالتالى كيف انتقلت او تسربت من

حضارة الى حضارة اخرى ، وهى تنطوى على نواة النسق فى تجلياته المبكرة ، والاشكالية الثانية هى اشكالية نسق الاسطورة ، فالعنقاء الاسطورة على ما يبدو نسق عام خفى يختبىء خلف العلامات الظاهرة وبنية الرمز والرسالة التى تتضمنها اشاراتها المعنية ، وقد تجلى هذا النسق فى اكثر من حضارة وفى امكنة وازمنة مختلفة ، قد يكون هذا التجلى الظاهر تعبيرا عن النسق الخفى اياه ، وقد يكون نقلا من ثقافة الى ثقافة اخرى ، لكنه لا يفقد وظيفته ودوره فى التعبير عن النسق العام المشترك ، لكنه لا يفقد وظيفته ودوره فى التعبير عن النسق العام المشترك ، ان الانتقال لتجليات هذا النسق الظاهر بالصورة والرمز والاشارة والرسالة ليس انتقالا آليا فهو ينطوى على كل ما تنطوى عليه هجرات الافكار والاجناس الادبية والفنية من مصاحبات وسمات .

واول هذه السمات فى اسطورة العنقاء هو عالميتها ، فقد بزغت بأشكال متقاربة ومتميزة فى آن وبرسائل مشتركة ومتنامية فى اقدم الحضارات الانسانية الصين والهند وفارس والعرب ومصر القديمة والاغريق والرومان واوروبا النهضة ، وتنوعت رسائل هذه الاسطورة وحملت افكارا مهمة تلبى حاجات نفسية وحضارية اساسية .

فالفينيق الصينى يدل على خلود الروح والجارودا الهندى يمثل روح (فيشنو) الخالدة وبقى هذا المعنى لخلود الروح مصاحبا للاسطورة المذكورة الا انه انسحب الى خلفيتها مع الزمن وبرزت الى المقدمة معان اخرى مثل :

١ ـ العالم الذى يلد فى النار ويموت فى النار الى ما لا نهاية (روما)(٨) .

٢ ـ الجنس الذى يلد من ذاته ذاته .

٣ ـ بزوغ الطبيعة والوجود من العناصر : الماء والنور ، (مصر) .

٤ ـ الواحد فى المتعدد والمتعدد فى الواحد (فارس) .

٥ ـ تجدد الانسان والحضارة العرب وأوروبا .

لكن الاسطورة كنسق عام انتقلت من بنية المفرد كخلود الروح وما شابهها كلها الى ثنائية النسق الذى يتشكل من نواة الية للاسطورة يدور حولها نويتان يتوسطان طرفا ثالثا فى الصيرورة والتشكل ، وقد اتخذت هذه الصيرورة رموزا واشكالا مختلفة ولكنها فى البنية العميقة تظل نسقا واحدا ، وقد يعبر عن نفسه هذا النسق فى مرجعياتنا المعرفية العربية من خلال النص الاسطورى كما يعبر عن نفسه من خلال النص العجائبى والفولكلورى والصوفى والتاريخى ، فتبرز على الساحة طيور متعددة ولكنها فى العمق تعبر عن نظام واحد وفيما يلى صورة تقريبية لهذا النسق والطيور التى تمثله والنظام الذى تنتمى اليه :

« السطريات » أو النويات الاساسية للأسطورة النسق
وهى ثنائية ضدية وذات حركة دائرية جدلية »

حضور ـــ غياب ـــ حضور
حياة ـــ موت ـــ حياة
نار ـــ رماد ـــ نار

النويات وبدائلها

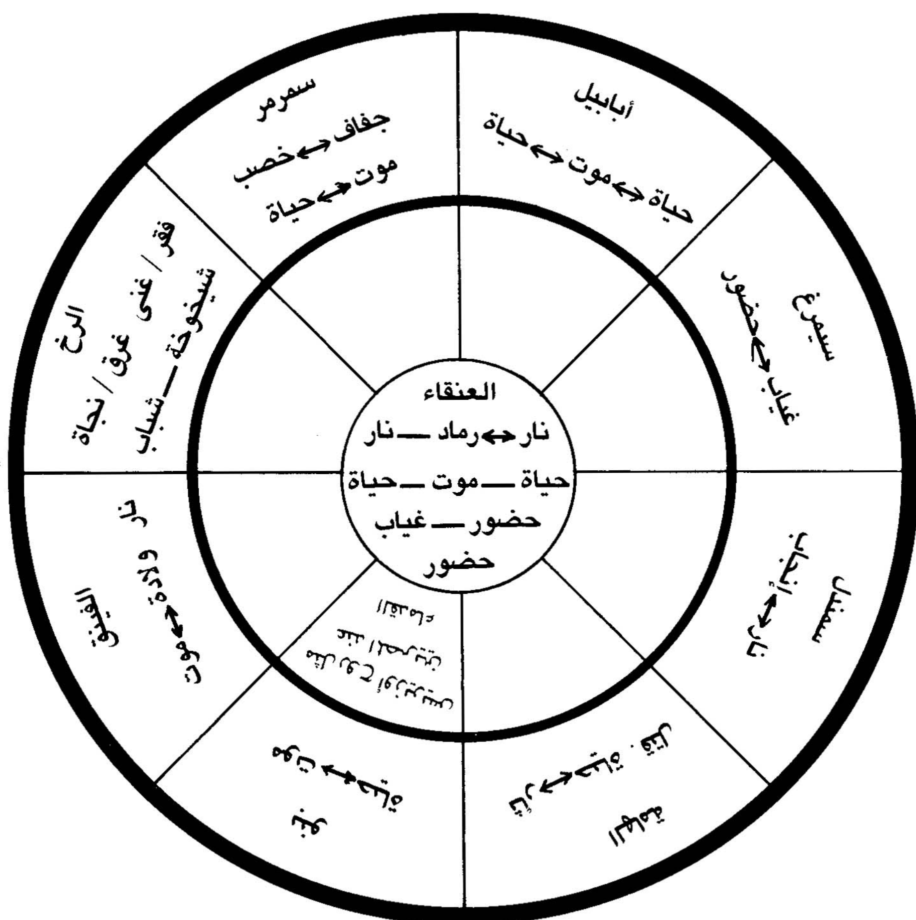
- العنقاء - حضور - غياب - حضور
- الابابيل - حياة - موت - حياة
- « بنو » : يشبه النسر فى شكله وحجمه
« كان يعبد فى هليوبوليس كروح لأوزوريس - حياة - موت - حياة .
- الفينيق : احتراق - موت - ولادة
- الهامة : قتل - ثأر - حياة .
- السميرغ : غياب - حضور - غياب
- السمندل : نار - حياة - انجاب - لا موت .
- الرخ : غرق موت - عجز شيخوخة - غنى شباب دائم .
- السمرمر : جفاف - خصب - موت حياة

ولكون كل من هذه الطيور ينطوى على السطريهات أو النويات الضدية للاسطورة النواة ، يمكن أن ينتقل الى المركز وان ينتقل المركز العنقاء الى المحيط ، كما ان كلا منها فى محيط الدائرة يمكن ان يحتل مكان الآخر .

واشكالية النسق هذه للاسطورة اياها ينطوى على اصولها الا ان هذه الاصول التى صاحبتها فى طور النشأة لم تظل مفردة كما كانت فى البدء بل تحولت الى سياقات جدلية بين طرفين ثنائيين ضدين .

ان تركيزنا على اشكالية النسق والنظام لا يعفينا من القاء بعض الضوء على اشكالية الاصل ، « تقرر الموسوعة البريطانية ان اصل اسطورة الفينيق يمكن

دائرة الاسطورة النواة والطريمات



- النويات الاساسية للاسطورة النوية وهى ثنائية ضدية وذات حركة دائرية جدلية من صيرورة وفناء وفناء وصيرورة تصبح ثلاثية بفعل الانسان او الطير .
- يمكن لطيور المحيط ان تتبادل المواقع .
- ويمكن لفضاء المركز ان تنتقل الى موقع من مواقع المحيط ويمكن لطائر هذا الموقع بدوره ان يتحرك الى المركز .

ان يرجع الى المواطن التالية (١) الهند (٢) اثيوبيا (٣) آشور (٤) العرب » (ص ٧٧٠) . ولم تذكر الموسوعة مصادرها .

هيرودوت هو اول من اشار الى اصل الفينيق العربي فى القرن الخامس قبل الميلاد .

الا أوفيد يعين آشور مصدرا له فى كتابه الـ METAMORPHOSES او التقمصات وهو شاعر رومانى عنى بالاسطورة فى شعره من فترة اواخر القرن الاخير قبل الميلاد واوائل القرن الميلادى الاول[٩] .

هيرودوت يذكر مجيء الفينيق من الجزيرة العربية الى مصر ، ولم أقع على مصدر يعين اثيوبيا مصدرا له ، وربما تعنى الموسوعة البريطانية مصر العليا اما الهند فلقد ذكرها القزوينى عن صاحب تحفة الاخبار مصدرا للعنقاء والقوقيس الذى ربما كان تصحيفا للفينيق ، ولاتقاس الكرملى ولامنس مقال مشترك بأن لفظ العنقاء قد يكون فينيقيا استنادا على رأى آرامى شارحى اغقا = لفظة فينيقية الاصل على رأي قدماء مولفى الاغريق ، كما يخمن المستشرق شاراز بللا فى الموسوعة الاسلامية النسخة الانجليزية ان اصل العنقاء ربما جاء من الهند ويقترح الطائر الاسطورى الهندى (GARUDA) جارودا[١٠] والمصادر العربية تؤكد ذلك دون ان تذكر اسم الطير .

وجارودا كالطيور الاخرى مواز للعنقاء النواة وليس بديلا عنها او اصلا لها .

عنقاء الهند

وجارودا هو الطير الذى يمتطيه فشنو المعبود الثانى فى ديانة الهند ، ومنظومة آلهتها ، نصفه طير والنصف الآخر انسان بجناحين ومنقار ومخالب الاول ؛ وجسد وسيقان الآخر ، وجهه ابيض ، اجنحته قرمزية متوهجة وجسمه ذهبى .

ولجارودا اشكال منقوشة على الذهب والحجر كان يعبد فى هياكل الهند ، وقد اقام له هليودورس (HILIODORUS) تمثالا فى غواليور (GWALIOR) وهو اغريقى من اتباع فشنو بمائة سنة قبل الميلاد وفى واحدة من تقاليد الحكاية الهندية جارودا يتمدد متطاولا مع بدايات الكون فهو يمثل الجوهر الشمس للاله (فشنو) وطقوس ملته وانساب الملوك المولودة من الشمس والقمر وحبكة الراميانا (RAMYANA) وموضوعات اخرى اقل اهمية كصناعة الشعر ، والنحو ، والطب .

وفى القرن السابع فى مسرحية درامية اسمها (بهجة الافاعى) وهى من تأليف ملك يقتل (جارودا افعى كل يوم ويبتلعها) (ربما الكوبرا المبرنسة) حتى يعلمه امير بوذى قيمة الصوم .

ويزعم صوفى هندى تاريخه غير مؤكد ان جارودا هو روح كتاجه وحلقه ونابه(١١) .

فينيق الصين

« أما ما يعرف بالفينيق الصينى فهو طائر بألوان رائعة كالبط البرى والطاووس ، وقد زار حدائق وأمكنة الاباطرة الفضلاء علامة على نعمة سماوية .

والفينيق الذكر (FENG) الذى له ارجل ثلاث عاش فى الشمس ويعتبر مع الفينيق الانثى (HUANG) رمزا للحياة . . . ، وقد انكر وانغ شنغ (WANG CH'UNG) ان يشكل الفينيق جنسا بعينه فالوزة فى زعمه تأخذ شكل الفينق وهو زعم مشوه ومتطرف فى رأي بورخيس .

الا ان هناك فى مناطق الجحيم فى تصور الصين بنية معمارية متخيلة تدعى ببرج الفينيق[١٢] .

وفى رأيى ان الطائر الهندى (جارودا) لا ينطوى على النويات الضدية التى انطوت عليها العنقاء والطيور الثمانية الاخرى ، بصرف النظر عن كونه اصلا للعنقاء او عدم كونه .

وكون جارودا يمثل روحا . . ايضا يجعله اكثر انتماء الى فينيق الصين ، وكلاهما يخلو عن السطريات الاساسية الضدية للعنقاء وبدائلها .

الا ان فينيق الصين ذكر وانثى كعنقاء القزوينى وقوقيسة خلافا لفينيق الاغريق والرومان .

إن اللون الذهبى والعيش فى الشمس والفينيق الصينى يذكرنا بالفينيق الاغريقى الذى كان جنسا وحده ويلد ذاته من ذاته من خلال الحياة

والموت النار والرماد ، ان تفصيلات كهذه ، خلت من كل من الطائر الهندى جارودا والفينيق الصينى مما جعلنا ان نضعهما على هامش دائرة النار لا فى محيطها كالطيور الاخرى .

وكلا الطائرين جارودا والفينيق الصينى يمثل وجها آخر لاسطورة العنقاء انه يركز على غرائبية الصور لا على ولادة الطير من جدل السطريمات الضدية . الضدية .

ولعل هذا الوجه الذى يمثله كلا الطائرين يصور لنا مرحلة مبكرة من نشوء الاسطورة فى الحضارات القديمة فجاءت مسافرة من الصين والهند الى فارس والغرب مؤكدة على خلود الروح مرة اخرى ولكن من خلال علاقات جدلية بين الحضور والغياب الرماد والنار والحياة والموت ، الامر الذى شكل دائرة موحدة نواتها ، العنقاء ومحيطها الابابيل السيمرغ والفينيق والسمرمر والسمندل والرخ وكلها رموز تنتمى الى ثقافات منطقة البحر الابيض المتوسط ووهجها الحضارى المتبادل فيما بينها .

اما التيارات التى تأتى من الحضارات القصية كجارودا والفينيق الصينى فقد كان لها مؤثراتها بالنسبة لاسطورة العنقاء ولكنها لا تدخل الحركة الجدلية بين المحيط والمركز والمحيط لدائرة الاسطورة المذكورة فى حضارات البحر الابيض المتوسط ، ومرجعياتها الثقافية والاسطورية المتداخلة المتفاعلة فيما بينها .

وهكذا فإن العنقاء الهندية « جارودا » والفينيق الصينى لا يدخلان فى الحقل الدلالى الجدلى للاسطورة بقدر ما يدخلان فى تاريخها فى فترتي التكون والنشأة .

ايًا ما كان الامر ، ليس من الغريب ان نذكر العنقاء المستشرق لين بالفينيق وان يستدعى عنه رخ الف ليلة وليلة السيمرغ[١٣] ، فكان لين وهو يتلقى هذه الطيور المتعددة والتى تنتمى الى ثقافات مختلفة وازمنة وامكنة متغيرة كان يربطها بالنسق الذى تعبر عنه ويصل شفرة الاسطورة المفردة بالنظام الام او النسق العام ، الذى تجلى تجليات مختلفة فى طيور عديدة ، والتاريخ الطبيعى للفينيق كما تذهب إليه المصادر الرومانية يلمح إلى أن زيارة الفينيق تتم دوريا كل

فلك الدلالات

فضاء الاسطورة - الاسطورة العنقاء النواة تدور حول تجلياتها التسع (بنو ، السيمرغ ، عنقاء العرب ، الفينيق ، ابابيل ، الهامة ، السمرمر ، السمندل) وتدور هى حولها وفى الفضاء الاقصى الفينيقى الصينى وجارودا .

(١,٤٦١) وتقابل حياة الفينيق عند بعضهم السنة الافلاطونية او ما يسمى بالسنة العظمى وهو الوقت الذى تتطلبه الشمس والقمر والكواكب للعودة الى اوضاعها الاولى (وحددها TACITUS بـ ١,٩٩٤) وهذه الفترات فى المصادر الرومانية القديمة لا تتفق مع فترة الخمسة قرون التى حددتها القواميس الحديثة نقلا عن هيرودوت ، وهى الفترة نفسها التى عينها القزوينى ، وقد « اعتقد القدماء ان اكتمال هذه الدورة الفلكية يعيد العالم نفسه تحت تأثير الكواكب المتكرر ، والفينيق مرآة او صورة لهذه العملية ، وبالنسبة للفلسفة المشائية (STOICS) عن الكـون ودورتـه[١٤] ، ولكن ولادة الفينيق نشـطت مـع العصور : البيضة عند هيرودوت ، الدور عند بلينى ، ولكن كلوديان شاعر من القرن الميلادى الرابع فى الاسكندرية يتكلم عن طير . . شاهد على العصور فى مراحل اضطهاد المسيحية فى القرون الاولى ومعبرا عنها وكانت النواة التى قدمها كلوديان فى الشعر هى المسيطرة على مر العصور دون النظر الى تعقيدات الفترة الزمنية والدورة الفلكية العظمى .

ومما يجدر ذكره ان القزوينى فى كلامه عن موت العنقاء وولادتها فى العجائب يلمح الى فترة زمنية متطاولة ودورة مشابهة للدورة العظمى التى عبرت عنها المصادر الرومانية فولادة العنقاء تتم كل (٥٠٠) سنة وحضن البيضة يأخذ (١٢٥) سنة ، وعمرها (١٧٠٠) سنة (عجائب) وقد ينطوى او يرتبط هذا الاختلاف فى دورية الفترة الزمنية لولادة الفينيق او العنقاء بمعتقدات فلكية مختلفة ، الا ان نظام الاسطورة ومنطقها العام الذى لم يضمحل على تراخى العصور هو الـذى بقى منها الحضـور والغياب ، الـرماد والنـار ، الحياة والموت[١٥] .

الهوامش

1 - CLAUDE LEVIE STRAUSE, la pensee sauvage.

ترجمة د . نظير جاهل ـ الفكر البرى ، بيروت ١٩٨٤م ، انظر أيضا :

CLAUDE LEVI-STRAUSE, Structuralism, edited with an introduction by JACQUES EHRMAN, "Overture to le cru et le cuit" anchor books - New York 1970, pp. 31-35.

2 - PIERRE BRUNEL ET ANDRE DABEZIES, LA RECHERCHE EN LITTERATURE GENERALE ET COMPAREE EN FRANCE, "MYTHES", Paris, S.F.L.G.C. 1983, pp. 51-70.

انظر خاصة ص(٥٦ ـ ٦١) .

3 - HAROLD W. SCHEFFER, "STRUCTURALISM IN ANTHROPOLOGIE", pp. 56-78/62-65.

٤ ـ فؤاد ذكريا « الأسس الفلسفية للبنائية » ، حوليات كلية الآداب ، الكويت ، الحولية الاولى ١٩٨٠م ـ ١٣٩٩هـ ، الرسالة الاولى فى الفلسفة ص ٤ ـ ٧٠ لاسيما (٢٢ ـ ٣٨) .

5 - SCHEFFER, "Structuralism"..., pp. 62-65.

6 - Encyclopedia Britannica, WILLIAM BENTON, 1963, pp. 769-770.

The Oxford Companion of English Literaure, HARVEY Third Edition Oxford 1958, p. 611

٧ ـ انظر اشارة رقم (٢) فوق .

8 - JORGE LUIS BORGES with MARGARITA GUERRERO, The Book of Imaginary Beings, Revised, Enlarged and translated by NORMAN THOMAS DI GIOVANNI in collaboration with The Author, New-York 1969, pp. 285-287.

9 - Ovide, Metamorphosis, trans. with intro, by MARY INNES BOOK III-IV Penguin Books, 1968 - p, 345.

10 - BORGES, p. 109.

11 - BORGES, p. 109.

12 - BORGES, p. 69.

13 - BORGES, p. 192-193 also pp. (204-205).

14 - BORGES, p. 187.

١٥ ـ القزوينى : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، قدم له وحققه فاروق سعد طبعة ٣ ، الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٧م ، ص ٤٥٦ ـ ٤٥٧ .

الأسلوب والأسلوبية

تأليف : كنراد بيرو

تعريب : عبد الله صولة

« الاسلوب والاسلوبية » هو عنوان الفصل الاول من كتاب الباحث الفرنسي كنراد بيرو ، الموسوم بـ « اللسانيات الوظيفية والأسلوبية الموضوعية »*، وقوام هذا الكتاب ثمانية فصول وخاتمة ، أما الفصلان الأول والثانى فطابعهما نظرى محض ، وأما الفصلان الثالث والرابع فطابعهما نظرى تطبيقى ، بمعنى أن المؤلف يراوح فيهما بين النظرية والتطبيق ليصوغ بعض المفاهيم والمصطلحات والأدوات التى سيستخدمها فى تحليله الاسلوبى ، وأما الفصول الاربعة الباقية فطابعها تطبيقى محض ومدارها على بعض أعمال بروست وجيد ولو كليزويه Le clesio ، وقد قدم لنا الباحث جوزيف ميشال شريم صورة مجزية عن هذه التحاليل فى كتابه «دليل الدراسات الاسلوبية»** ثم يعود المؤلف فى الخاتمة الى جدله النظرى حول منزلة المقاربة اللسانية وسائر المقاربات فى عملية التحليل الادبى .

لقد وقع اختيارنا على تعريب مبحثين اثنين هما المبحث الاول والمبحث الاخير من المباحث الخمسة التى احتواها الفصل الاول من كتاب كنراد بيرو ، عنوان المبحث الاول : « هل بارتْ تجارة الاسلوبية » ؟ ويقع بين الصفحتين السابعة والثانية عشرة ، وعنوان المبحث الثانى : « هل الاسلوبية علم ؟ » ويقع بين الصفحتين الحادية والثلاثين والرابعة والثلاثين وقد أعرضنا عن تعريب الفقرة الاخيرة منه ذلك أن مدار الحديث فيها على ما يعتزم المؤلف فعله فيما يلى من بحثه فى الفصول اللاحقة ، وقد فضلنا ايراد المراجع التى اعتمدها المؤلف كما جاءت فى لغتها الاصلية لاعتبارات مختلفة مكتفين بتعريب الهوامش التى جاءت تضىء المتن ، هذا وقد فضلنا ألا نُثْقِلْ المتْن بأسماء الاعلام الاجانب مكتوبة باللغة الاجنبية حفاظا على جمالية إخراج النص العربـي وعلى كل حال

فمعظم أسمائهم إن لم نقل كلها وردت بلغتهم الاصلية فى الإحالات والهوامش .

ومما حدا بنا الى ترجمة هذين المبحثين بالذات طابعهما « السجالى » المنافح عن اختصاص الاسلوبية فى وقت يعتبر فيه هذا الاختصاص ـ ظلما له وجهلا به الا فيما ندر ـ مما أخنى عليه الدهر وولى زمانه وأفل نجمه يوم ائتلق .

(١) هل بارت الأسلوبية ؟

سيقول بعضهم أي فائدة ترجى من وضع كتاب موضوعه اللسانيات والاسلوبية يضاف الى كتب أخرى طرقت الموضوع نفسه ؟ على أن مجرد استخدام صاحب هذا الكتاب للفظ « الاسلوبية » يجعله عرضة لان يعد موغلا فى التقادم من قبل اولئك الذين يعتبرون مصطلح الاسلوبية والاختصاص الذى يطلق عليه هذا المصطلح مفهومين مبتذلين لا اساس لهما ولا قيمة ولا صرامة علمية ، إن لم يعتبروهما من الامور البائدة التى « يحسن » أن يكف عن الخوض فيها مجاراة للموضة ، ان اللسانيات نفسها ، وقد كان الامل فيها أن ترفع النقاب أخيرا عن أسرار الشعر وأن تكون ضمانا علميا فى تحليل هذا الكائن اللغوى الذى هو الاثر الادبى ، ها هى تبدو شيئا فشيئا أبعد عن أن تكون الاختصاص المنقذ ، على أن ذلك لم يمنع الباحثين ، حتى أولئك الذين يعيبونها ويشككون فى نجاعتها من أن يظل بعضهم يستعير منها تعريفا وبعضهم يستعير منها طريقة وبعضهم يستعير منها نموذجا ، وأكثر ما يستعيرونه منها مصطلحات ، إن ما ينبغى أن نلاحظه هو أن نقل مصلح ما من حقل اللسانيات الى حقل الادب أو النقد كثيرا ما يحدث دون أن ينقل المفهوم الذى لهذا المصطلح فى علم اللسان ، ولما كان المعول على المفهوم ، لا على تسميته ، فإننا نتساءل عن جدوى استخدام مصطلحات من قبيل « جدول » « تحويل » ، « نسقى » ، « خصائص مفيدة » ، « تقطيع مزدوج »[1] وغيرها ، طالما ان

استخدامنا إياها يتم بإفراغها إفراغا كليا أو جزئيا من مفهومها الاصلى أي من قيمتها الاجرائية ، لقد كان ينبغى على الاقل أن نعيد تعريف المصطلح المقترض من وجهة نظر علم اللسان حين يكون المصطلح مقترضا من هذا العلم ويروم البقاء فى نطاق هذا العلم . ***

ومهما يقل أو يحبر فى هذا الموضوع فإن اللسانيات تظل فى واقع الامر الاختصاص الاكثر اعتمادا فى دراسة الاثر الادبى منذ سبيتزر ، أما الاسلوبية فلا يكفى أن يؤنبها المؤنبون لكى تزال من الوجود ، ألم يسبق لميشال أريفاى أن قال فى مقال له كتب سنة ١٩٦٩ : « كأنى بالاسلوبية توشك أن تموت » ؟[٢] ورأيناه فى المقال نفسه يقول : « ليس الاعتراض على الاسلوبية وحدها وإنما الاعتراض كذلك على وصف النص الادبى وفق طرائق لسانية اعتراضا أشمل وأشدَّ وقعا »[٣] ، ورغم ذلك رأينا أريفاى يختم مقاله بالجملة التالية : « لا نرى من حرج فى أن نستخدم مصطلح اسلوبية بمعنى « وصف النص الادبى وصفا لسانيا »[٤] .

يقوم مقال ميشال أريفاى هذا شاهدا حيا على تذبذب الباحثين فى شأن ما يسمى بـ « الاسلوبية » ، إن قانون الاسلوبية الاساسى لما يعسر ضبطه خصوصا والآراء فيها كثيرا ما تتضارب ، فهى عند ستيفان أولمان « ليست فرعا من اللسانيات وإنما هى علم مواز لها يقاسمها البحث فى المسائل نفسها لكن من وجهة نظر مختلفة ، فحق أن يكون لها نفس الفروع الصغرى التى للسانيات »[٥] ، لكن لفاولر رأيا آخر ، فقد رأيناه يقول سنة ١٩٦٦ « الاسلوبية فرع من اللسانيات ولكنه فرع يُعنى بالبحث فى المتغيرات داخل نص برمته »[٦] ، وآخرون مثل ج.م. أليس يذهبون الى الاعتراض على مفهومى الاسلوب والاسلوبية نفسيهما محتجين لذلك بعدم صلاحيتهما فى حقل اللسانيات ، غير أن محاجة أليس قد انقلبت الى جدل اصطلاحى محض ، فهو يقترح أن يعوض بمصطلح أسلوبية مصطلح « لسانيات تأليفية » بما هى دراسة للنصوص فى مقابل « اللسانيات التحليلية » بما هى دراسة للغة بصفة عامة[٧] ،

والرأي عندنا انه لما كان مصطلح أسلوبية أشبه بمصطلح لسانيات تأليفية من الماء بالماء انعدمت الفائدة من هجر مصطلح الاسلوبية الى عبارة لسانيات تأليفية ، إننا بهذا الذى يدعونا اليه ج . م. أليس نكون كمن أهرق فضْلَه مائة لِلمسحِ سَرَاب . . سراب المصطلحات أعنى ، فمن مساوىء المقترح الذى يعرضه علينا أليس انه يجعلنا نتوهم ان التحليل وقف على دراسة اللغة وانه لا علاقة له البتة بدراسة النصوص ، عجبا له !

وفى هذا الجدل الدائر حول مفهومى الاسلوب والاسلوبية يعد بنيسون قراى أكثر الدارسين غلوا فى الاعتراض على هذين المفهومين ، فهو بعد أن استعرض وجهة نظر عالم النفس فى شأن الاسلوب ووجهة نظر البلاغى والفسيولوجى وكذلك وجهة نظر الناقد الادبى والفيلسوف واللسانى جاء يقول عن الاسلوب ان هناك شكوكا ملحة ترقى الى القيمة العلمية التى لهذا الكائن الذى لا خواص له والذى لم يبرهن قط على وجوده ، هذا الكائن الذى ننسب اليه خواص أي نظام من الانظمة التى نطبقه عليها جزافا مما يجعله مكتسبا لعدد كبير من الخواص المتناقضة »[٨] ثم ينتقل المؤلف من الشك فى هذا الكائن الى نفيه نفيا مطلقا ، فهو يقول عنه فى آخر جملة من كتابه : « فوجود هذا الكائن لا يمكن أن نثبته اختياريا ولا ان نستنبطه منطقيا »[٩] ان اعتراضات قراى مهمة وجديرة بأن نقف عندها ، الا اننا رأيناه فى القسم الذى عقده للسانيين ـ أو لما يسميه بخطل اللسانيين ! ـ يحتج فى صوغ نتائجه بحجج تكاد تنحصر فى نقد مفهوم الاختيار ؛ وهو فعلا مفهوم جَرَتْ به أقلام الكثير من اللسانيين عند تعريفهم للاسلوب ، من ذلك تعريف أرشيبالد هيل[١٠] وجيمس سلاد[١١] وستيفان أولمان[١٢] وج. واتموغ[١٣] وشارل أ. أسغود[١٤] وقد ذكرهم المؤلف .

غير أنه يمكننا أن نقول ، دون أن ندعى حسم المسألة ، ان كتاب قراى غير مقنع فيما يخص هذا المبحث ، نعم يمكننا ان نشاطره الرأي فى ان تعريفات الاسلوب التى يقدمها لنا علماء اللسان تعريفات قاصرة ، لكن أن يذهب الى

الجزم ، فى ضوء هذا القصور وحده ، بأن حقيقة « الاسلوب » لا وجود لها فتلك لعمرى برهنة أقل ما يقال فيها أنها برهنة عجلى على نحو ما ، وعلى هذا يكون من حقنا أن نعيب على بنيسون قراى ما عابَهُ هو على علماء اللسان حين قال : « ما أعظم حرص علماء اللسان على النظرية والمنهجية ! لكنهم قلما يعالجون نظرياتهم ومناهجهم بالتجريب وبالتدقيق الاختيارى ! »(١٥) ، نعم إن قيمة كتاب قراى أمر ثابت لكننا مضطرون اضطرارا الى أن نقر بأن نظريته القائلة بأن الاسلوب لا وجود له تفتقر الى « التدقيق الاختبارى » وهو أمر ثابت ايضا ، أما نحن فمشروعنا يتمثل فى إيلاء التجريب والبرهنة بالوقائع قدرا كافيا كما سيتضح لك فيما يلى من بحثنا .

ونزيد فنقول ان نزوع كثير من علماء اللسان وغيرهم من الباحثين الى اقحام مفهوم الاختيار عند تدقيقهم مفهوم الاسلوب لا يسمح لنا بأن نستنتج أنهم يطابقون بين المفهومين ، واليكم رأي لويس ج بريتو مثالا على ذلك حيث يقول معرفا الاسلوب : إن الاسلوب هو الطريقة التى ننجز بها عملية ما انجازا فعليا باعتبار ان هذه الطريقة ليست الطريقة الوحيدة الممكنة فهى إذن موضوع اختيار من قبل القائم بها »(١٦) ، إن بريتو - كما نرى - لا يطابق بين الاسلوب والاختيار وإنما هو يثبت أن الاسلوب يفترض اختيارا ، وما أعظم الفرق بين الامرين ! فبريتو يروم من خلال ما تقدم ، أن يلح على المظهر «الإرادى» الذى للاسلوب وهو لهذه الغاية وحدها - وهى غاية جليلة - أقحم مفهوم الاختيار على تعريفه .

إن امكان تعدد الاختيارات هذا وهذه الارادة التى تمارس فى مثل هذه الاختيارات المخصوصة هما اللذان يخلقان ما يسميه بريتو بـ « أبعاد » الاسلوب(١٧) ، إن لنا ان نستنتج من أعمال بريتو فيما يتعلق بعملية الكتابة على سبيل المثال أن الاسلوب ليس كما يقول بنيسون قراى معطى مسبقا يشكل جزءا من اللغة فلا تكون له تبعا لذلك « صفاته الخاصة به » ، وهل فى وسعنا أن نطابق بين الخصائص التى تقوم عليها طريقة ما فى استخدام الكلام وبين

خصائص النظام اللغوى الذى يستخدم مادة فى عملية الكتابة ؟ على هذا النحو لا يكون الاسلوب كائنا ذهنيا أو فرضية متهافتة Hypothesis Stop-gap[١٨] ، كما يقول قراى وإنما هو كائن حقيقى يختلف عن اللغة ولا يصح أن نقول عنه « إن له خواص أي نظام من الانظمة التى نطبقه عليها » .

إننا نستخدم فى هذا المقام مصطلح اختيار لا باعتباره ، مرادفا لمصطلح اسلوب وانما باعتباره شرطا لقيام الاسلوب ، وإذن فإن الطريقة التى يصوغ بها الكاتب جمله تمثل بعدا من أبعاد الاسلوب هو البعد التركيبى ذلك أن كل جملة من هذه الجمل تأتى ثمرة لعملية ألجأت الكاتب لا الى أن يختار جملة من بين جمل كثيرة متحققة بالفعل ـ فاللغة Langue لا توفر إلا إمكانات من الجمل نظرية ـ وإنما ألجأته الى أن يختار بعض القواعد التركيبية عوض أخرى فتحمل لنا بذلك جُملا حقيقية ملموسة بحيث تكون هذه الاشياء المكونة بالفعل وعلى النحو الذى هى عليه ذات تفرد هو التفرد الذى يسم القول Parole ، أعنى بالتفرد هذه الاضافة بالنسبة الى اللغة وهى الاضافة التى تكون الاسلوب ، ومدار الاضافة هاهنا على خصائص فى صياغة جملة ما مضافة الى خصائص أخرى من شأنها أن تمكننا من أن ندرك ان هذه الجملة جملة تنتمى الى اللغة الفرنسية مثلا ، إن وجود القواعد ومجرد استخدامها يحيلان على اللغة ، أما اختيار القواعد وتصاريف استخدامها فيحيلان على الاسلوب .

ونختم فنقول ان عدم تهيبنا المجازفة على درب الاسلوبية رغم ما قد يعترضنا من صعاب مبعثه على وجه الخصوص ما توفره لنا بعض البحوث الجديدة من أسس لدراسة الاسلوب دراسة صارمة اعنى بذلك كتاب جيل قاستون قرانجار الموسوم بـ « رسالة فى فلسفة الاسلوب »[١٩] وفيه يدعونا الكاتب الى « أسلوبية عامة » مدارها لا على الاثر الادبى فحسب وإنما على كل شيء يكون ثمرة عمل ومزاولة بشرية .

(٢) هل الأسلوبية علم ؟

نعرف الاسلوبية ـ لا الاسلوبية العامة وإنما تلك الاسلوبية الخاصة التى موضوع دراستها أشياء أنتجها انتاجا جزئيا أو كليا الاشتغال على الكلام ـ بكونها تحليلا يتخذ الاسلوب موضوعا والموضوعية شرطا واللسانيات سندا ، وسنقصر اهتمامنا على هذه المصطلحات نتدبرها دون أن نُفْصح عن وجهة نظرنا فذلك من شأنه أن يبتعد بنا عن الموضوع .

نعم إن تحليل موضوع من الموضوعات يؤدى الى الإحاطة به معرفة غير أننا لا نعتقد ان المسار التحليلى وما ينشأ عنه من معرفة يكفيان لأن نصوغ تعريفا لعلم من العلوم ، لهذا رأيتنا نفضل استخدام لفظ تحليل فى تعريفنا للأسلوبية بدل لفظ علم ، ولا يكفى للحديث عن العلم[٢٠] كون التحليل لا يستطيع غناء عن المنهج الذى هو تلك الجملة من المبادىء والتعريفات الغنية بالمعايير والطرائق التى تتيح البرهنة بالوقائع ، نعم إن الصرامة لإحدى خصائص العلم لكنها ليست إياه ، أما الموضوعية فإنها فى نظرنا شرط للعلم ضرورى ، لكنها ليست شرطا كافيا ، ثم إنه ليس فى الامكان تعريف الاسلوبية بكونها علما لسبب بسيط هو أنها تستند الى اللسانيات التى هى علم يدرس الكلام ، وبعبارة أخرى نقول انه ليس للاسلوبية أن تصبح علما بالتداخل مع غيرها أي بمجرد اقتراضها من علوم مثل علم اللسان أو علم الاحصاء . . هذا بالاضافة الى ان ما انجز من بحوث الى حد هذه الساعة لم يمكنا بعد أن نقطع بكون الاسلوبية اختصاصا لسانيا أو غير لسانى ، رغم ما يوجد من آراء جازمة فى هذا الشأن[٢١] ، فما يعوز الاسلوبية إذن ، على الاقل فى المرحلة الراهنة إنما هو فى نظرنا ذلك الاستقلال الضرورى الذى لكل علم (شأن اللسانيات) أو لكل اختصاص يشكل فرعا من علم (شأن علم وظائف الاصوات) .

فما أكثر ما رأينا القوم يعتبرون أنَّ من قبيل التحليل الاسلوبى تحليلا لغويا هو لا يعدو الصفة اللغوية أو تحليلا إحصائيا هو لا يعدو مجال الاحصاء المحض !

إن ما يكون مهما من الناحية الاحصائية لا يكون كذلك ، بداهة من الناحية الاسلوبية ، فلنفترض على سبيل المثال أثرا أو نُبْذَةً منه تتواتر فيه بكثرة كثيرة لفظة موت وما يدخل فى حقلها « الدلالى » فيكون لمثل هذا التواتر دلالته من الناحية الاحصائية وكذلك من الناحية الاسلوبية بحكم تعريفنا الاسلوب بكونه قائما على الاطناب والترديد والتكرار ، ولنفترض فى مقابل ذلك أن لفظة حياة لا تظهر فى هذا الاثر أو فى هذه النبذة إلا مرة واحدة ويكون ذلك على سبيل المثال فى آخر الاثر أو النبذة ، إن هذه الحالة اليتيمة التى هى غير ذات أهمية من الناحية الاحصائية تكون ذات إفادة بالغة من الناحية الاسلوبية وإذن فهى ذات دلالة على هذا الصعيد باعتبارها تقطع حبل الترديد ، ولنفترض من جهة أخرى أنه توجد آثار أدبية عدة تواترت فيها لفظة موت تواترا لافتا للانتباه بحيث يصبح هذا التواتر ذو الدلالة من جهة الاحصاء فى الاثر الواحد تواترا غير ذى دلالة من جهة الاسلوب ، وذلك ما إن نَتَوَخَّ طريقة فى النظر الى هذه الآثار مُقارَنِيَّة ، وحينئذ فإن قوة التواتر فى حد ذاتها إذ تصيب لفظا بعينه فى عدة آثار مختلفة تكون سمة عُرْف أدبى ربما أو سمة ثقافة أو عصر لكنها لا تكون سمة أسلوبية ، فلزم أن نعتبر علم اللسان وعلم الاحصاء فى هذا المقام علمين وسيلتين يساعدان الاسلوبية لا قُدوتين لها بل بديلتين عنها .

أما بالنسبة الى التحليل اللسانى فيتعين علينا أن نلاحظ أن تطبيقه على ما يسمى مدونة « أدبية » لا يجعل منه رغم ذلك تحليلا أسلوبيا فلا تداخل هنا أيضا بين الاسلوبية والتحليل اللسانى ، أما كون المدونة التى عليها مدار الوصف اللسانى مدونة تتواتر فيها الظواهر الاسلوبية تواترا كبيرا فذلك لا يغير فى شىء من طبيعة الوصف اللسانية ، يشهد لرأينا هذا قول ألفونس جولياند : « هل نحن إلا ممارسون لعلم اللسان حين نعمد الى مزاولة أي موضوع وِفْقَ طرائق لسانية [. . .] ؟ ، ولمّا كان العمل الادبى عملا لغويا مخصوصا بمعنى أنه عمل لغوى ذو طابع مميز فإن هذا الطابع يستعصى تحديده ، لا محالة ، على الطرائق اللسانية[٢٢] ، وإذن فإن كل شرح لسانى مهما يكن الاثر المتناول بالدرس على درجة من « الشعرية » عالية يظل دائما من قبيل الوصف اللسانى بما

هو وصف لسانى ، ونحن فى هذا إنما نشاطر تزيفتان تودروف الرأي حين يقول : « سيان من حيث انعدام الجدوى فى عملية التحليل الادبى : صنيع الشرح اللسانى وصنيع ترجمة المؤلف » .

يتضح لك من ذلك السبب الذى من أجله فضلنا أن نحد الاسلوبية بكونها تعتمد اللسانيات بدل أن نعرفها بكونها على حد عبارة أريفاى « وصفا لسانيا للنص الادبى »[٢٣] حدا بنا الى ذلك من ناحية أولى اقتناعنا بأن الوصف اللسانى فى معناه الضيق لا يمكنه أن يحيط بالاسلوب وحدا بنا على ذلك من ناحية ثانية حرصنا على ألا نحصر الاسلوبية فى المجال الادبى وحده .

ليس فى اعتقادنا أن قيام علم الاسلوب من قبيل المستحيل لكن لو أننا استخدمنا مصطلح علم فى تعريفنا للاسلوبية لما كان ذلك منّا إلا تشدقا بخادع الكلام، ذلك أن من شأن مصطلح علم أن يبعث على الاعتقاد بوجود هذا العلم ، والحال أن لفظ علم فى واقع البحوث الاسلوبية الراهنة لا يمكن له أن يحيل إلا على علم ممكن ، علم منتظر وأمنية مشبوبة .

المراجع

* Conrad Bureau : Linguistique fonctionnelle et stylistique objective. Presses Universitaries de France. 1976.

* * د. جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الاسلوبية .
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت . ط ٢ .١٩٨٧ . ص ٣٥-٦٠ .

*** ربما كان تعريبنا لهذه الجملة قلقا على نحو ما . ومرد ذلك فيما نرى إلى غرابة التركيب في الجملة الفرنسية نفسها واليك هذه الجملة في لغتها الأصلية :

Au moins faudrait-il rede´finir le terme, et du point de vue de la linguistique lor squ'il s'agit d'un emprunt a` cette discipline et qui veut rester dans le cadre de cette dernie`re.

(١) انظر على سبيل المثال :

"Double articulation" chez H. Meschonnic, dans "Pour la poe´tique", Langue franc¸aise, no 3, Sept. 1969 [Nume´ro Consacre´ a` la Stylisqitue] p. 31 ou "articulations" chez B. Dupriez, dans "l'e´tude des styles ou la commutation en litte´rature", p. 12.

(٢) Michel ARRIVE :
"Postulats pour la description linguistique des textes litte´raires"-dans Langue franc¸aise, no. 3 ; p. 3.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٣

(٥) Stephen ULLMAN : Nstyle in the French Novel, p. 10.

والشاهد من ترجمة المؤلف عن الانقليزية .

(٦) R. FOWLER : Essays on Style and Language, p. 17 cite´ par P. Kventz, "Tendances actuelles de la stylistique anglo - ame´ricaine", dansf Langue franc¸aise no 3, p. 86.

(٧) J. M. ELLIS : Linguistics, literature and the Concept of Style, dans Word, Vol. 26 No. 1, Avril 1970, p. 75.

(٨) Bennison GRAY : Style. The Problem and its Solution, p. 109.
والشاهد من ترجمة المؤلف عن الانقليزية .

(٩) المرجع نفسه ، ص ١١٠

(١٠) Archibald HILL : Introduction to Linguistic Structures, p. 406 et ss.

(١١) James SLEDD : A short introduction to English Grammar, p. 261 et 263 - 265.

(١٢) Stephen ULLMANN : Style in the French Novel, p. 6.

(١٣) J. WHATMOUGH : Language : A Modern Synthesis, p. 88.

(١٤) Charles E. OSGOOD : Some Effects of Motivation on Style of Encoding, dans Style in Language (Sebeok, ed) p. 293.

(١٥) Bennison GRAY : Style. The Problem and its Solution, p. 93.

والشاهد من ترجمة المؤلف عن الانقليزية

(١٦) Luis J. PRIETO : Langue et Style, dans la Linguistique no. 1, 1969, p. 5.

(١٧) المرجع نفسه ، ص ١٠

(١٨) Bennison GRAY : Style. The Problem and its Solution, p. 108; Stop - Gap = expédient temporaire.

نعرّبها بـ«مخرج ظرفي» .

(١٩) Gilles Gaston GRANGER : Essai d'une philosophie du style. Librairie Armand Colin, 1968.

(٢٠) يبدو لنا إذن ان استخدام جون كوهين للفظ «علمي» في نعت منهجه ، من قبيل التشدق في الكلام ، ذلك انه يعني بلفظ علمي «مجرد» الحرص قدر الامكان على اقامة التحليل على ملاحظة الظواهر .

انظر :

J. COHEN : Strutture du langage poétique, p. 12.

(٢١) انظر على وجه الخصوص

- R. JAKOBSON : Essais de linguistique générale, p. 210.
- R. BARTHES : Critique et Vérité, p. 57.
- S. ULLMANN : Style in the French Novel, p. 10.
- R. FOWLER (ed): Essays on Style and Language, p. 17.

(٢٢) - Alphonse JULLIAND : Stylistique et linguistique, dans Language, XXX, 1953, cité par Guiraud et Kuentz dans la stylistique, p. 38.

ولسنا لنقبل بطبيعة الحال ، أن نعتبر «العمل الادبي» «عملا لغويا» .

(٢٣) Michel ARRIVE : Postulats pour la description linguistique des textes littéraires, dans Langue française, no. 3, p. 13.

ڤلهلم دلتاى

WILHELM DILTHEY

فؤاد كامل

ڤلهلم دلتاى فيلسوف ألمانى معاصر ، استحق بجدارة ألقابا كثيرة منها أنه « أبو العلوم الانسانية » الحديثة ، أو « الانسانيات » Humanities كما يطلق عليها أحيانا ، ومؤسس منهجها الخاص بها ؛ ومنها أنه « رائد التيارات المعاصرة فى فلسفة التاريخ » ، ومنها « الوريث الحقيقى للفلسفة المثالية فى الفكر الاجتماعى المعاصر » . . . هو هذا كله وأكثر من ذلك ، فقد أسهم أيضا إسهاما بارزا فى الهرمينوطيقا (علم التأويل) ، وسنتعرض لهذه الجوانب جميعا بإيجاز شديد .

ولد ڤلهلم دلتاى فى مدينة بايبريسن من أعمال مقاطعة هسّه Hesse فى ألمانيا عام ١٨٣٣ ، وتلقى تعليمه فى هايدلبرج وبرلين ، وألقى محاضراته فى بازل وكيبل وبرسلاد ، وانتهى به المطاف إلى أن يشغل كرسى الأستاذية فى فلسفة التاريخ بجامعة باريس ، وكان شغله الشاغل منذ أن تولى التدريس بتلك الجامعة هو توسيع نطاق الفلسفة ، وتوفى عام ١٩١١ بمدينة « سايس » فى النمسا ، التى اصبحت الآن مدينة بولزانو الايطالية .

وأعماله الرئيسية هى : « مدخل إلى علوم الروح » (١٨٨٣) ؛ « دراسات فى أساس علوم الروح » (١٩٠٥) ؛ « التجربة والشعر » (١٩٠٥) ؛ « ماهية الفلسفة » (١٩٠٧) ؛ « أنماط رؤية العالم » (١٩١١) ، وله كتاب عن « حياة شليرماخر » (١٨٧٠) الفيلسوف الالمانى الكبير ، و « ما الفلسفة ؟ » و « نقد العقل التاريخى » .



ارتبط « دلتاى » منذ البداية بالحركة « الكانتية الجديدة » وكانت له صلات وثيقة بفلاسفة هذه الحركة وبالأخص بريكرت Rickert وفندلباند **Windelband** ، وانصب اهتمامه على « علوم الروح » ، التى كان يراها العلم بأوسع معانيه ، بحيث يشمل الفلسفة والروح والحضارة ، وبدأ دلتاى أول ما بدأ بتطبيق التحليل الكانتى على التاريخ ، وهو ما أسماه « بنقد العقل التاريخى » فى محاولة لتكملة سلسلة كانت النقدية ألا وهى « نقد العقل الخالص » و « نقد العقل العملى » ، وتوصَّل دلتاى الى تفرقته الحاسمة بين « علوم الطبيعة » و « علوم الروح » ، وبين المنهج فى كلٍّ منها ، فالعلوم الطبيعية هى التى تستطيع تفسير الحوادث الفيزيائية بإخضاعها لقوانين العلية ، على حين أن العلوم الروحية لا تستطيع أن تفهم الحوادث إلا فى حدود المقاصد والمعانى التى يربطها الأفراد بتلك الحوادث ، فهو يَقْبل ما يقوله «كانت» من أن معرفتنا تتشكل بمقولات العقل التى تنظِّم خبراتنا الحسية ، ولكنه لا يوافق على ما ذهب إليه « كانت » من أن هذه المقولات فطرية مغروسة فى العقل على نحو مُسْبق .

وكان الجديد الذى أضافه دلتاى هو أن هذه المقولات نتاجُ متغيِّر يخضع لتقلبات التاريخ والحضارة ، وهكذا أضفى طابعا نسبيا أساسيا فى الفكر الاجتماعى الحديث هو ما يُعْرف بالنزعة التاريخية hisxoricism ، وفحواها أن المعرفة مقيَّدة بالزمان وصيرورته ، ومثْقلة بتراث وسياق Context ، وعلى خلاف أستاذه ليبولد فون رنك Renke المؤرخ الالمانى « ريز يرى « دلتاى » أننا لا نستطيع معرفة الماضى كما كان فعلا ، وإنما كل ما نستطيع معرفته هو أن نتساءل : ما هى الاسئلة التى كان الناس يحاولون الاجابة عليها فى الماضى .

كان دلتاى يرمى الى « الفهم » ، وهذا ما جعله يؤكد على العناصر النفسية فى التاريخ ، وأن يشعر بأن التراجم الذاتية ، وغير الذاتية هى خير وسيلة لقراءة

التاريخ ، تكون بُعْدا ضروريا للكتابة التاريخية ، وأفضى اهتمامه بفلسفة الحضارة والتأويل الى أن يؤلف كتابه المذكور عن « حياة شلير ماخر » (١٧٦٨ ـ ١٨٣٤) ، وهى ترجمة ممتازة لذلك الألمانى الذى جعل من نقد الكتاب نقدا تأويليا منهجيا فرعا من فروع الفلسفة .

وقد بدأ « دلتاى » من حيث انتهى شليرماخر فى البحث عن تفسير وفهم « صحيحين » فى مجال العلوم الانسانية ، فكانت تفرقته تلك الحاسمة بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والانسانية أول رد على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج ، إذ كان هؤلاء الوضعيون ـ مثل أوجست كونت وجون ستيوارت مِلْ ـ يسعوْن الى تطبيق نفس المنهج التجريبى للعلوم الطبيعية على العلوم الانسانية أملا فى الوصول الى قوانين كلية يقينية وتجنبا للذاتية وعدم الدقة فى مجال الانسانيات ، فحاول دلتاى ـ من ناحيته ـ أن يقيم العلوم الاجتماعية على أساسٍ منهجى مختلف عن العلوم الطبيعية ، وموضع الاختلاف فى نظره بين كلٍ منهما يكمن فى أن مادة العلوم الاجتماعية وهى الانسان ـ ليست مشتقة بالطبع من أي شيء خارجها ، مثل مادة العلوم الطبيعية التى هى مشتقَّة من الطبيعة ، ومن ثم ، فإن على عالم الاجتماع أن يعود الى نفسه ليعثر على مادته ، إن العلوم الطبيعية تبحث عن غايات مجردة ، على حين أن الادراك الفنى والانسانى هما غاية العلوم الاجتماعية ، وهذان يمكن الوصول اليهما من خلال تحديدنا الدقيق للقيم والمعانى التى ندرسها فى عقول البشر ، وهذه هى عملية الفهم الذاتى أو التفسير ، وهذا الفهم لا نصل إليه إلا من خلال « العيش مرة أخرى » فى الاحداث الاجتماعية ، و « التجربة المعاشة » عند دلتاى هى عملية الادراك الحى ، وليست الخبرة بوصفها موضوعا للتأمل العقلى ، أو هى بمعنى أصح التجربة السابقة على ثنائية الذات والموضوع ، هذه الثنائية تكون عادة من صنع الوعى المفكر فى تأمله للتجربة بعد مرورها ؛ وتحليل حقائق هذا الوعى هو مركز اهتمام الدراسات الانسانية .

والتجربة المعاشة هى شرط المعرفة ، والتعبير عن هذه التجربة هو الذى

يضفى عليها طابع الموضوعية ، إذ يحوِّلها من حالة الذاتية الى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها ، وهذا التحديد الموضوعى للتجربة هو الاساس الذى تقوم عليه موضوعية العلوم الاجتماعية والانسانية ، وهذا التعبير الموضوعى لا يعبِّر ـ بالضرورة ـ عن ذات المبدع ، بقدر ما يعبِّر عن « تجربة الحياة » فى تجربة المبدع ، وذلك لأن هذه التجربة تتجسد من خلال أداة « موضوعية مشتركة » هى اللغة ، سواء بالقول أو فى حالة التعبير الادبى ، وما حياة المبدع إلا جزء من حياة المجتمع والتاريخ ، فهى نتيجة لعمليات تطورية ، وهنا يستبدل دلتاى بالطبائع البشرية فكرة العلاقات التاريخية ، ومن ثمّ كانت « علوم الروح » تتسم بطابع تاريخى فى المقام الاول ، ولا يمكن أن تكتسب المعرفة فى هذا المجال بمعزل عن « الفهم » ، وهذا هو منهج الانسانيات ، أو العلوم الانسانية .



والفهم الذى يسعى إليه « دلتاى » هو فهم الانسان بوصفه موجودا تاريخيا فى جوهره ، وان وجوده لا يتحقق إلا فى جماعة ، فللإنسان بُعْدان : أحدهما تاريخى والآخر اجتماعى ، والعلاقة بين الانسان والموضوع فى العلوم الروحية ، علاقة مباشرة ، لأن هذا الموضوع هو التجربة الانسانية الحية ، أو ما يسميه الفلاسفة الالمان Erlebnis ، ويُقْصد بها الاحوال والعمليات والنشاطات الباطنة كما نستشعرها ونحياها ونعيها ، وملكة المعرفة فى الدراسات الانسانية هى الانسان كله ، والأعمال العظيمة التى تمَّت فيها لم تنشأ عن العمليات العقلية وحدها ، بل عن قوة الحياة الشخصية .

والوعى التاريخى ـ كما يراه دلتاى ـ ينشأ عن رغبة فى فهم كل العصور ، ومن ثمّ يلاحظ فى كل إبداع فردى ، سواء كان فنيا أو فلسفيا ـ ما يتسم به هذا الابداع من نسبية وزوال .

ويقول دلتاى فى كتابه « ما الفلسفة ؟ » فى تفسيره لما يصيب الفيلسوف المعاصر من تمزق وتناقض نتيجة لوعيه التاريخى : « يتجمع فى فيلسوف اليوم

إبداعه (الخاص) مع وعيه التاريخى ؛ واليوم بالنسبة الى الغد يجعل فلسفته لا تؤلف غير شذرة من الواقع ، ولابد لنشاطه المبدع من أن يعى أنه حلقة فى النسق التاريخى الذى فيه يشعر بأنه أتى بشىء نسبى ، وهنالك يقدر على حل هذا التناقض ، وذلك بأن يسلم نفسه بهدوء الى سلطان الوعى التاريخى ، ويستطيع أن يرى عمله اليومى من زاوية النسق التاريخى الذى فيه ماهيةُ الفلسفة تحقِّق نفسها فى تنوع مظاهرها» .

واتساقا مع هذه التاريخية ، يرفض دلتاى المبادىء المطلقة والقيم المطلقة ، وينكر النظرة التى « ترى مهمة التاريخ فى التقدم من قيم والتزامات ، ومعايير وخبرات نسبية الى قيم والتزامات ، ومعايير مطلقة . .

صحيح أن التاريخ يعرف أقوالا مفادها وجود قيمة أو معيار أو خير مطلق . . وهذه الاقوال تظهر فى كل مكان فى التاريخ ـ مرة على أن ذلك صادر عن إرادة إلهية ، ومرة أخرى بالاستناد الى نظرة عقلية فى الكمال ، أو الى نظام غائى فى العالم ، أو الى معيار ـ مقبول قبولا كليا ـ لسلوكنا القائم على أساس عالٍ على الوجود ؛ غير أن التجربة التاريخية تعرف العملية فقط ، عملية إصدار هذه الاقوال : ولكنها لا تعرف شيئا عن صحتها المطلقة (المزعومة) .



بهذه النظرة التاريخية النسبية الى الوجود استطاع دلتاى أن يغيِّر من نظرة كثير من الفلاسفة الذين أرادوا تحديد ماهية الفلسفة بوجه عام ، فقد أصبحت الفلسفة من بعده مشروطة تاريخيا ، ولم تعد ماهيتها تتحدد بطريقة مُسْبقة ، بل على أساس تحليل الصور المختلفة التى تجلت عليها الفلسفة فى التاريخ عصرا بعد عصر ، وبالتالى فإن وحدة الفلسفة لا تقوم فى وحدة الموضوع أو المنهج ، بل فى وحدة الموقف الذى يفسرٍّ مختلف الاشكال التاريخية التى اتخذتها الفلسفة ، وكل حل للمشاكل الفلسفية ينتسب من الناحية التاريخية ـ الى زمان معين والى موقف معين فى ذلك الزمان .

وقد تركت هذه النظرة التاريخية النسبية أثرها الواضح فى كثير من المفكرين المعاصرين الذين اهتموا بالفلسفة التاريخية من أمثال كولينجوود وأورتيجا - إى - جاسيت ، كما كان لتركيز دلتاى على تجربة الحياة المعاشة وعلى دور المفسِّر فى عملية الفهم تأثير كبير على فلاسفة التأويل وبخاصة على مارتن هيدجر وجادامر ، وإن اختلفا معه فى نقطة البداية وفى كثير من النتائج فيما يتعلق بمفهوم الهرمنيوطيقا وأبعادها .

الأصالة والتقليد فى الشعر
عند ابن طباطبا العلوي
(ت ٣٢٢هـ)

أحمد محمد المعتوق

محمد بن احمد بن طباطبا العلوى شاعر وعالم بالادب وأحد النقاد البارزين الذين أولوا قضايا الشعر اهتماما ظاهرا وشاركوا مشاركة فعالة فى تطوير كثير من الافكار والنظريات النقدية فى أدبنا العربى ، بتصانيف عديدة منها : « عيار الشعر » و « تهذيب الطبع » ، و « العروض »[1] . . ولقد بحث ابن طباطبا موضوع الشعر وصناعته وأدواته ومعانيه وألفاظه ومقاييسه وسنن العرب فيه ، ثم بناء القصيدة والمعانى المشتركة والسرقات الشعرية ، كما تطرق الى أشعار المولدين والمحدثين عامة وأشار الى مدى الاصالة والتقليد فيما ينظمون ، ومدى قدرتهم على الابداع وما يحتاجون اليه من توجيهات فى صناعة أشعارهم وما الى ذلك من أمور . . .

انطلق ابن طباطبا فى بحثه لعدد من الموضوعات المذكورة من اعتقاد بأن الشعراء المحدثين قد اصبحوا فى محنة وهذه المحنة هى أنهم[2] « سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة » ، وأن معظم ما يأتون به فى أشعارهم قاصر عما فى أشعار سابقيهم أو معاد متكرر مملول أو متكلف غير صادر عن طبع صحيح لا يرقى بأية حال الى مستوى أشعار القدامى ولا يتلقى بالاستحسان والقبول ، على نحو ما يرى أو يتصور بعض نقادنا الشيوخ فى العصر الحاضر تجاه طائفة من شعرائنا المعاصرين أو تجاه كثير من أنماط الشعر الحديث .

وقد حاول ناقدنا أن يضع حلا للمحنة أو الازمة التى تصور أن الشعراء المحدثين كانوا يعانون منها ، فتحدث عن سرقة المعانى القديمة أو استعارتها والاستعانة بها فى إيجاد نتاجات شعرية جديدة ، وبين الصورة أو الصور السليمة التى يمكن أن تتم بها تلك السرقة أو الاستعارة بحيث تبين عن براعة

السارق وحذق المستعير ولا تكشف عن فعله أو تفضحه ، وتحدث ضمن ذلك عن فكرة الاشتراك فى المعانى وعن كيفية الاقتداء السليم ، كما أشار الى معنى الاصالة فى إطار تحليلى متميز .

عقد ابن طباطبا فى كتابه (عيار الشعر) فصلا خاصا لبحث موضوع المعانى المشتركة أبدى فيه تأثره بآراء الجاحظ ، ليس فيما يتعلق بفكرة الاشتراك فى المعانى فحسب[٣] ، وإنما فى اتجاهه الى الشكلية كمقياس أساسى فى الشعر ، فقد صرح بقوله : أنه « إذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق اليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى هى عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه »[٤] ، وهذه العبارة تقرر نقطتين رئيسيتين هامتين :

١ ـ لا مانع من أن يتناول الشاعر المعانى التى سبق اليها ، بشرط أن يبرزها فى صورة أو عبارة مختلفة يفترض أن تكون أحسن من عبارتها الاولى .
٢ ـ ان التفاضل لا يكون فى المعنى وإنما فى العبارة اللفظية أو (الكسوة) التى يوضع فيها هذا المعنى .

وهنا يعيد لنا ابن طباطبا رأي الجاحظ فى إباحة المعانى أو اشتراك الشعراء فيها ونزعته الظاهرة الى الشكلية ، ويبدو ان السبب الذى دفعه الى تبنى هذه النزعة هو تصوره المماثل لتصور الجاحظ الذى رأى بأن « الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير ، [٥] فهو الآخر يرى أن الشاعر الذى يأخذ المعنى القديم ويضعه فى صياغة جديدة يكون كالصائغ الذى يصيغ الذهب والفضة فلا تظهر فنيته وبراعته إلا فى عمل القوالب والاشكال الجديدة التى يبرز بها مادته الخام ، أو أنه « كالصباغ الذى يصبغ الثوب على ما رأى من الاصباغ الحسنة »[٦] ، فلا تظهر فنيته إلا فى القوالب اللفظية الجديدة التى يفرغ فيها معانيه ؛ وإذن فليس للمعنى ـ فى حد ذاته ـ قيمة ابداعية كبيرة ، إنه كالمادة الخام المبذولة ، بعد افراغه من قالبه اللفظى ، إن القيمة الاساسية هى فى الصياغة اللفظية .

لقد طور ابن طباطبا فكرة الجاحظ الخاصة بشركة المعانى وإباحة أخذ الشاعر لها ممن سبقه أو عاصره ليس فقط باشتراطه بأن تظهر المعانى المسروقة أو المستعارة فى صورة جديدة أحسن من صورتها السابقة ، وإنما أيضا باعتبار هذا التصرف عملا فنيا كعمل الصياغة والصباغة ، لذلك فلابد لمن يقوم به أن يتقنه ويظهر براعته وحذقه فيه ، وطريقة اتقان هذا الفن عند ابن طباطبا تكون كالتالى :

أن يضع الشاعر المعنى الذى يسرقه أو يستعيره فى عبارة تخفى فيه سرقته على النقاد البصراء بها ، وليتمكن من ذلك يلزمه أن يستعمل المعنى المأخوذ فى غرض غير الغرض الذى كانت فيه ، فإذا كانت فى غزل نظمها فى مديح ، وإذا كانت فى مديح وضعها فى رثاء وهكذا . . وإن وجد الشاعر « المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام أو فى الخطب والرسائل فتناوله فجعله شعرا كان أخفى وأحسن »[٧] .

ويؤكد ابن طباطبا شرعية وفنية السرقة على النحو الذى بينه ، كما يؤكد بأن اشتراك الشعراء فى المعانى وتشابههم فيها ليس أمرا جديدا ، فيقول على لسان كلثوم بن عمرو العتابى (ت ٢٢٠هـ) : « واذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة ، إما تناسبا قريبا أو بعيدا »[٨] ، وهذا تصريح مشابه لتصريح آخر أدلى به الجاحظ من قبل أيضا حين قال : « لا يعلم فى الارض شاعر تقدم فى تشبيه مصيب تام ، وفى معنى غريب عجيب ، أو فى معنى شريف كريم أو فى بديع مخترع إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه ، إن لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه ، كالمعنى الذى تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه »[٩] وهذا بالطبع من شأنه أن يطمئن الشاعر المحدث الذى يلجأ الى السرقة أو الاستعارة من سواه .

ان من أهم ما أضافه أو حققه ابن طباطبا من تطور فى بحث قضية السرقة وارتباطها المباشر بموضوع الاشتراك فى المعانى ثم ارتباطها المباشر وغير المباشر بموضوع الاصالة والابداع الشعرى ، هو تعرضه لموضوع الاقتداء

(imitation) الذى لم يناقشه أحد من النقاد أو يدلى بملاحظات هامة فيه من قبل .

لقد تحدث ابن طباطبا عن الاقتداء أو أشار اليه بشكل يوحى بأنه لا يؤيد أو بالاحرى لا يبيح السرقة التى تعنى السطو على حق الغير أو الاعتداء على ما يسمى فى مفهوم النقد الحديث بالملكية الادبية التى تتعلق بالغير ولا يجوز مساسها وإن أوهمت عباراته بذلك ، وإذا كان (التناول الخفى) الذى أشار يتضمن معنى من معانى (الأخذ) أو السرقة وكان فى رأيه مباحاً فإنما يباح ـ كما يمكن أن يستوحى أو يفهم من السياق العام لحديثه عن الشعراء المولدين أو المحدثين عامة ـ للمبتدئين من الشعراء ، حيث يصبح لهم بمثابة العمل الاجرائى التدريبى الذى يليه الاستقلال والاعتماد على القدرات الابداعية الذاتية .

يصرح صاحب كتاب عيار الشعر أثناء حديثه عن شعر المولدين بأن للشاعر المحدث أن يقتدى بمن سبقوه من الشعراء المجيدين ولكن وفق شروط هى :

١ ـ أن يكون الاقتداء بالمحسن المجيد من الشعراء وليس بالمعاب المسيء منهم .
٢ ـ أن لا يغير الشاعر المحدث « على معانى الشعر فيودعها شعره ، ويخرجها فى أوزان مخالفة لأوزان الاشعار التى يتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغييره للالفاظ والأوزان مما يستر سرقته ، أو يوجب له فضيلة » .

والطريقة السليمة للاقتداء أو الطريقة المثلى لتعامل الشاعر المحدث أو المبتدىء مع أشعار سابقيه عند ابن طباطبا هى : أن يديم النظر فيما اختير له وارتؤي اقتداؤه به من الاشعار « لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نتائج ما استفاده مما نظر اليه من تلك الاشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الاصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة »[١٠] .

هذا النوع من الاقتداء عند ابن طباطبا بمثابة حفظ النماذج القديمة واستيعابها استيعابا جيدا يجعل من مادتها وعناصرها الفنية قاعدة يبنى الشاعر المحدث على أساسها إبداعه الشعرى الجديد ، ومصدرا يغذيه ويمده بما يصقل موهبته ويهيئه أو يؤهله لعطاء مختلف جديد ، فهو يروى عن خالد بن عبدالله القسرى (ت ١٢٥هـ) قوله : « حفظنى أبى الف خطبة ، ثم قال لي تناسها ، فتناسيتها ، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل علي » ، ويعلق ابن طباطبا على هذه الرواية فيقول : « فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه وتهذيبا لطبعه ، وتلقيحا لذهنه ومادته لفصاحته ، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته »[١١] ، وبهذا فإن الاحتذاء أو الاقتداء السليم هو الذى لا يسطو فيه الشاعر المحتذى على نتاج غيره وإنما يجعل من هذا النتاج مادة خام يستعين بها فى خلق نتاج فنى جديد خاص به ومثل هذا الاقتداء لا يعد سرقة .

ان فكرة الاقتداء عند ابن طباطبا رغم وجازتها تبدو ناضجة متبلورة ، وليس هناك دلائل تشير الى انه استمد هذه الفكرة من مصادر سابقة ، إذ لم يشر اليها احد من النقاد العرب بشكل صريح وواضح سوى عبدالله بن المعتز الذى نص على شرعية احتذاء المثال سواء كان هذا المثال المحتذى شاعرا قديما أو محدثا معاصرا[١٢] ، ولم يعلق على الفكرة بأكثر من ذلك .

وقد تحدث عن الاقتداء بمثل ما تحدث به ابن طباطبا كل من أرسطو[١٣] و (ديونسيس) Dionysius(٤٣٠ ـ ٣٦٧ق . م) الذى ألف كتابا قسمه الى ثلاثة أقسام : الاول عن المحاكاة ، والثانى عن الادباء الجديرين بالمحاكاة ، والثالث عن طريقة المحاكاة[١٤] . وقد أيدت مدرسة (ماركوس شيشرون) MARCUS Cicero(١٠٦ ـ ٤٣ق . م) فكرة احتذاء الشاعر للنماذج الرفيعة المختارة وقررت أن من الخطأ البين عَدّ محاكاة شاعر لآخر نوعا من السرقة[١٥] ، كما تحدث (هوراس) HORACE (٦٥ ـ ٨ق . م) عن التقليد ، وقرر أن التقليد الفنى السليم ليس ، محاكاة أخطاء النماذج السابقة أو تكرار ما تحتويه من عناصر ، وإنما هو استيعاب النماذج الجيدة والاستفادة منها فائدة تكون نتيجتها خلق جديد يؤدى فى النهاية بالاديب الى الاصالة[١٦] ، ومع ذلك فليس هناك ما يدل على

تأثر ابن طباطبا بأي من هذه الآراء . وبهذا فإن ابن طباطبا يمكن أن يكون أول ناقد عربي ناقش فكرة الاحتذاء وفرق بينه وبين السرقة ، وليس عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) كما يرى بعض الباحثين المعاصرين[١٧] وإن كانت مناقشة عبدالقاهر لهذه الفكرة أكثر اتساعا وعمقا .

على الرغم من اقتصار ابن طباطبا على الحديث النظري عن فكرة الاقتداء المشار اليها فإن حديثه عن المعاني المشتركة وعن السرقات وطرق إخفائها يتضمن ما يمكن أن يشكل صورا تطبيقية عليها ؛ فالذي سماه ابن طباطبا سرقات وأشار الى البراعة والحذق في أخذها عند حديثه عن لطف الاخذ وفنية السرقة ليست في واقعها سرقات ، وإنما هي صور من الاقتداء أو الاستمداد الذي تحدث عن جوازه وعن طبيعة حدوثه :

يضرب ابن طباطبا مثلا للمعنى الذي أخذ فأبرز في عبارة أو (كسوة) جديدة أحسن من (كسوته) ، الاولى يقول دعبل الخزاعي :[١٨]

أحب الشيب لما قيل ضيف كحبي للضيوف النازلينا

الذي أخذه ـ كما يرى ـ ابن طباطبا من قول الاحوص :

فبان مني شبابي بعد لذته كأنما كان ضيفا نازلا رحلا

وقول دعبل أيضا :

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

الذي أخذه من قول الحسن بن مطير :

كل يوم بأقحوان جديد تضحك الارض من بكاء السماء

وقول صالح بن عبدالقدوس[١٩] :

وينادونه وقد صم عنهم ثم قالوا وللنساء نحيب

من الذي عاق أن ترد جوابا أيها المقول الألد الخطيب

إن تكن لا تطيق رجع جواب فيما قد ترى وأنت خطيب

ذو عظات وما وعظت بشيء مثل وعظ السكوت إذ لا تجيب

الذي يقول ابن طباطبا أن ابن عبدالقدوس أخذه من قول ارسططاليس في

الاسكندر بعد موته : « طالما كان هذا الشخص واعظا بليغا ، وما وعظ بكلامه موعظة قط ابلغ من وعظه بسكوته » .

وواضح ان ليس فى الامثلة السابقة كلها سرقة ولا أخذ وإنما فيها استلهام واستيحاء أو استعانة بمعان قديمة على ابتكار معان جديدة ، وخلق نتاجات شعرية على أساس نتاجات شعرية سابقة (رسخت أصولها فى القلوب ولصقت معانيها فى الأفهام) ، إنها تمثل تجارب إبداعية شعرية جديدة قامت وتطورت على أساس عناصر قديمة ذابت وانصهرت وتبلورت فى أذهان خصبة قابلة للعطاء متمكنة من الابداع .

إن المعنى فى قول دعبل يبدو متطورا عن قول الاحوص مترتبا عليه ولكنه لا يطابقه ولا يشابهه ، لقد شبه الاحوص الشباب بالضيف ، بينما شبه دعبل حبه للشيب بحبه للضيف ، وهذا التشبيه لوحده يجسد موقفا جديدا ويعكس صورة مختلفة تماما ، والتغاير بين المعنى فى قول دعبل والمعنى فى قول الحسن بن مطير فى المثل الثانى بين ظاهر ؛ فالاول حزين باكى نافر من الشيب بينما الثانى فرح مستبشر لانه يرى فى الشيب صورة من صور الخصب والنماء والبهاء . . . أما فى المثل الثالث فليس فى أبيات ابن عبدالقدوس ما يقارب قول ارسطاليس أو يشابهه إلا البيت الاخير ، بينما توحى الابيات الاخرى بمعان وصور لا وجود لها فى قول الاخير على الاطلاق ، وبذلك يتضح أنه ليس فيما ذكر من الامثلة سرقات ولا أخذ وإنما هناك استلهام واستيحاء وتطوير ، وهذا ما يجسد معنى الاقتداء السليم فى مفهوم ابن طباطبا ويقترب من معنى الاصالة فى مفهوم النقد الحديث .

الأصالة بمعناها العام المقبول فى مفهوم النقد الحديث لا تعنى ايجاد الشيء من العدم كما قد يتصور البعض ، ولا تعنى خلق شيء جديد أو غريب غير مألوف فحسب ، ولا يقصد بها مجرد إيجاد فكرة أو صياغة فكرة قديمة فى قالب جديد مهما كانت قيمة هذه الفكرة ، وإنما تعنى خلق شيء جديد جيد نافع محكم متميز مشع ثرى يحمل فى طياته عناصر النماء ، وذلك من خلال تفاعل عناصر مادة أو مواد أساسية موجودة مسبقا مع قدرات شخصية معينة خصبة مهيأة للتلقى

والاستيعاب والهضم والتمثيل والخلق ، وقابلة للعطاء ، إنها إبداع ما يدل فى أهميته وملاءمته لموضوعه وتصويره والتعبير عنه على خصوبة فى الفكر والذوق والخيال[٢٠] .

وقد تتمثل الاصالة فى الوصول الى رؤية متميزة وخلق فكرة بكامل عناصرها أو مجموع مقوماتها وإشعاعاتها ، أو فى بعث الحيوية والنضارة والفاعلية فى فكرة قديمة ما ، أو كما يعبر (الكزاندر بوب) ALexandre Pope : « أن تظهر الى الوجود صورا ذهنية أو إبداعات إنسانية كانت نصف مشكلة أو ممتنعة أو لم يعبر عنها »[٢١] .

يقول (جوتيه) Johann W.Goethe : إن أكثر المبدعين أصالة ليس من يقدم شيئا جديدا ، وإنما هو من يعرف كيف يصوغ ما يقوله بحيث يكون ما يقوله وكأنه لم يقال من قبل »[٢٢] ، ويميز (بن جونسون) Ben Jonson بين الشاعر المقلد والشاعر الاصيل فى تحليل دقيق قائلا : إن الشاعر الاصيل ليس ذلك المخلوق الذى يلتهم الطعام الفج أو النيىء وإنما هو ذلك الذى يأكل بشهية ولديه معدة تمزج وتفصل الطعام وتحول كل ما تتلقاه الى غذاء نافع ، إنه ذلك الذى ينتزع الرحيق من أفضل ما اختاره من زهور كالنحل ليصنع منه عسلا سائغا[٢٣] .

على ضوء ما تقدم يمكن القول بأن الاصالة لا تعنى بأى حال من الاحوال إيجاد نتاج ذهنى ما من العدم أو من الفراغ فلا تكون لهذا النتاج جذور أو وصلات تربطه بنتاج سابق وإنما هى القدرة على استغلال عناصر ومكونات سابقة ، أو على اتخاذ مادة الروح الانسانية كما يعبر (وليم فوكنر) William Faulkner لخلق ما لم يكن موجودا من قبل[٢٤] ، خلق نتاج ذهنى جديد ولكن متميز بقالبه أو صياغته وروحه وحيويته وكيانه المستقل ، مثله كمثل المولود الجديد الذى انحدر من أبوين واستمد مبادىء تكوينه من هذين الابوين ولكنه جاء بشخصية متفردة لها ملامحها وعناصرها الخاصة وكيانها المستقل . .

إن الشاعر يختزن فى ذاكرته ما يستفيده أو يتأثر به من تجارب الآخرين وأعمالهم من خلال مشاهداته وانفعالاته وتجاربه فى الحياة ، وإذاكان هذا الشاعر

خصب القريحة والخيال مهيأ للإبداع استطاع أن يدمج ما اكتسبه أو استفاده ويصهره ويحوله أو يخلق منه عملا فنيا جديدا يعكس شخصيته ويعبر عن تجاربه وانطباعاته الخاصة . . قد يكون بين عمل هذا الشاعر وبين بعض العناصر الاولى التى انبثق عنها نوع من التشابه ، إلا أنه لابد أن يكون فيه مع ذلك أثر واضح متميز لشخصيته وقدراته الابداعية[٢٥] ، إن هذا العمل ينتمى الى تلك العناصر كانتماء الولد لأبويه كما أشير الى ذلك من قبل ، والمولود الجديد قد يشابه أحد أبويه فى بعض الصفات أو تكون فيه ملامح موجودة فى أبويه ، إلا أنه يبقى محتفظا بهويته الخاصة التى تميزه عن غيره ، وهذه الهوية المتميزة الماثلة للوجود هى الاصالة بمعناها الحديث عندما تتوفر فيها الصفات الحيوية الفاعلة الاخرى .

إن ما تمثل به ابن طباطبا من أبيات وأشعار الى لطف الاخذ فيها ما هى فى الحقيقة إلا (سبائك جديدة مفرغة من أصناف متعددة ومن معادن متنوعة ونتاجات مغترفة من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وعطور تركبت من أخلاط من الطيب كثيرة) شكلت عناصرها الاساسية ، وكان من جملة تلك المعادن التى استمدت منها والنتاجات التى اغترفت من معينها والأخلاط التى تركبت منها بعض أجزائها تلك النتاجات السابقة التى أشير الى انها أخذت منها ، ولكن هذه السبائك أو قوارير الطيب جاءت فى حلل قشيبة أخرى وقوالب وصور فنية جديدة لها طابعها الخاص ولونها المتميز ، وجمالها المختلف ، لقد برزت الافكار القديمة المستمدة فى كسوة مختلفة تماما عن كسوتها الاولى وبدت فى كيان مستقل ووهبت صورة جديدة جعلت منه خلقا آخر بروح وبحيوية وفاعلية جديدة ، والفن كله كما يقول (أناتول فرانس) Anatole France هو (ان تهب الفكرة القديمة صورة جديدة تختلف عن صورتها السابقة ، وهذه الفنية هى كل ما تملك البشرية من الخلق والابتكار)[٢٦] .

وإذن فإن ابن طباطبا فى واقعه لا يبيح السرقة بمعنى السطو على حق الغير من الملكية الادبية أو الإغارة على نتاج سابق وإنما يبيح الاقتداء بالنتاجات السابقة

المتميزة بروعتها وفنيتها ، وهذا الاقتداء يعنى فى تصوره التفاعل الصادق مع النتاج الفنى لاستلهام عناصره أو استيعابها وتمثلها التام وجعلها قاعدة لإبداع جديد ، وربما تمثلت هذه العناصر و ظهرت ظلالها فى عبارة شعرية أو صورة تعبيرية فنية جديدة لها إيحاءاتها وإشعاعاتها وأبعادها المعنوية المتميزة فكان فى تمثلها وفى استعادتها فى صياغة جديدة إبداع جديد أصيل لانه هنا يعنى ولادة جديدة لتلك العناصر . .

إن المعنى مهما كان أصله ونوعه ومهما كانت قيمته لا يمكن أن يبقى كما هو عندما تعاد صياغته فى عبارات شعرية جديدة ، وقد عبر عبدالقاهر الجرجانى عن هذه الفكرة بقوله : « لا يكون لاحدى العبارتين مزية على الاخرى ، حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها »[٢٧] و «لا سبيل الى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة اخرى ، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الامور ، ولا يغرنك قول الناس : « قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه » ، فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى الكلام الاول ، حتى لا يعقل ههنا إلا ما عقلته هناك وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك . . . ففى غاية الاحالة ظن يفضى بصاحبه الى جهالة عظيمة »[٢٨] ، وبذلك فإن فكرة الاشتراك فى المعانى التى ناقشها الجاحظ وتأثر بها ابن طباطبا لا تعنى الاهتمام باللفظ أو الشكل دون المعنى ولا تعنى أن المعنى يمكن أن يؤخذ برمته أو أن يتكرر فلا يختلف فيه سابق عن لاحق ، وإنما تعنى تقديم الشكل على المضمون لأن فى الشكل اعتماداً على إظهار جمالية المضمون ، وبمعنى آخر ان جمال المضمون ومدى الابداع والاصالة فيه يعتمد بصورة أساسية على كيفية التعبير عنه ومدى الفنية فى هذا التعبير ، كما يعنى ان تغيير الشكل لابد وأن يحدث تغييرا فى المضمون ، مهما كان قدر هذا التغيير ، وبناء على ذلك فلا تعارض بين الاصالة وبين استعارة المعنى أو التقليد فيه أو استمداده واستلهامه من نتاجات فنية سابقة .

الهوامش

١ ـ أنظر فى ترجمة ابن طباطبا : ياقوت بن عبدالله الرومى الحموى ، معجم الادباء أو إرشاد الاريب الى معرفة الاديب (بيروت ـ دار الكتب العلمية ، ١٤١١هـ/١٩٩١م) ، مج ٥ ، ص ٩٧ ـ ١٠٦ .

٢ ـ محمد بن احمد بن طباطبا العلوى ، عيار الشعر ، تحقيق عباس عبدالساتر (بيروت : دار الكتب العلمية ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م) ، ص ١٥ .

٣ ـ يرى الجاحظ أن المعانى شركة بين الشعراء ولا احد أحق بها من غيره ، وعلى هذا الاساس فإنها مباحة للجميع وإذا كان كذلك فإن أخذ الشاعر معنى ما من شاعر سبقه أو عاصره لا يعتبر سرقة ولا يشكل أية إدانة ، ويؤكد الجاحظ ذلك بقوله : ان « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى » ، وإنما المقياس أو محل الاعتبار إنما يكون فى الخصائص الشكلية للشعر والتى تشمل (إيقاع الوزن ، صفاء اللفظ وسهولته وحسن انتفائه ثم جودة السبك وصحة الطبع) ، أنظر أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ط ٢ تحقيق عبدالسلام محمد هارون (القاهرة : مطبعة الحلبى ، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م) ، ج٣ ص ١٣١ ـ ١٣٢ ؛ انظر كذلك ج٣ ، ص٣١١ .

٤ ـ ابن طباطبا العلوى ، عيار الشعر ، ص ٧٩ .

٥ ـ الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج٣ ، ص ١٣٢ .

٦ ـ ابن طباطبا العلوى ، عيار الشعر ، ص ٨١ .

٧ ـ المصدر السابق ، نفس الصفحة .

٨ ـ المصدر السابق ، نفس الصفحة .

٩ ـ الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج٣ ، ص٣١١ .

١٠ ـ ابن طباطبا العلوى ، عيار الشعر ، ص ١٦ .

١١ ـ المصدر السابق ، نفس الصفحة .

١٢ ـ أنظر : Ibn al-Muctazz Iabaqat al-shucara‘ al-muhdathin, with epro intro and notes by a. Eghbal, (Cambridge; The University press 1939), P.142.

١٣ ـ Poetics of Aristotle, Edited, with critical notes and trans by S.H. Butcer, 4th rd. (London : Macmillian and Co. 1917), P.13-ff.

١٤ ـ أنظر : J.W. H. Atkins, Literary criticism in Antiquity, (Cambridge, London : The University press, 1934), V.2, P.29.

١٥ ـ أنظر : W.A. Edwards, Plagiarism, (Combridge : The Minority Press, 1933), P.94.

١٦ ـ Ibid., P.78.

١٧ ـ أنظر محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات الادبية فى النقد العربى ، ط ٢ (بيروت : المكتب الاسلامى ، ١٣٩٥/١٩٧٥) ، ص ٢٤٦ .

١٨ ـ أنظر ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٧٩ ـ ٨٠ .

١٩ ـ ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٨٢ .

20. Jhon Drydon : Prefase to Annus Mirabilis The year of wonders 1666, (London; Metropolis, N.d) M. pag; Walter ALLen, ed. Writers on Writing, (London, Phoenix 11ouse, 1948), P.35.

21- Alexander Lindey, Plagiarism and Orginality (New York: Harper & Brothers, 1952), P.18.

22 - Ibid., P.19.

23 - ALLen., Writers on Writing, P.34.

24 - Lindey, Plagiarism and Originality, P.18.

25 - See Herbert Read, Form in Modern Poetry, (London: Vision Press Limited, 1964), P.11,12-ff.

26 - Emile Henriot, Livers Et Portraits (Paris: Plon-NourritCie, 1923), P.326.

٢٧ ـ عبدالقاهر الجرجانى ، دلائل الاعجاز ، تحقيق ، محمود محمد شاكر (القاهرة : مكتبة الخانجى ، ١٣٧٥/١٩٨٤) ، ص ٢٥٨ .

٢٨ ـ المصدر السابق ، ص ٢٦١ .

خطاب الرحلة العربى ومكوناته البنيوية

سعيد يقطين

١ ـ تقديم :

١.١ ـ الزمان ـ المكان :

السرد فعل زمانى ، فهـو يتحقق فى الزمن ، لانـه يتحرك فى مجـراه ، وبوساطته ، لانه يقدم متصلا به ، الوصف فعل مكانى ، إنه توقيف لزمان السرد لمعانقة ثبات المكان ، إن السرد والوصف صيغتان من صيغ الخطاب السردى ، وبينهما تفاعل وجدل ، فهما يتناوبان فى مجرى الحكى ، وهذا التناوب يُجلِّي التلازم الحاصل بينهما : فكل زمان يتحدد فى مكان ، كما ان أي مكان لا يمكن الا ان يؤطر فى اللحظة الزمنية المعينة ، لذلك لا عجب أن نجد الصيغتين معا فى الخطاب تُقَدَّمان من خلال ذات واحدة هى ذات الراوى ، فالراوى يرصد تطور الزمن بوساطة السرد ، ويضعه فى مكانه الذى يجرى فيه بتحوُّله الى الوصف .

ويمكن بحسب هيمنة إحدى الصيغتين وطبيعتها فى الخطاب السردى ان نحدد نوعية الخطاب ، فالرواية تنهض على أساس سردى : فهو الذى بوساطته ينقلنا الراوى الى عالم القصة ، ويأتى الوصف ، حتى فى الرواية الواقعية ، ليتخذ ابعادا جمالية فى الاساس ترهنه بما يقدمه لنا من اضاءات عن الشخصية أو مكان الحدث . . ويمكن قول الشيء نفسه عن الرواية الجـديدة ، رغم الاختلاف بينهما على هذا الصعيد . إن السرد ، فى الرواية يؤطر الوصف ، ويستوعبه ، لذلك يغدو البعد الزمنى فيها يحتل مكانة أساسية بقياسه بالمكان .

أما الرحلة ، فيمكن الذهاب ، الآن ، إلي أنها خطاب « وصفى » ، لانها تضع فى الاعتبار الاول البعد المكانى فى زمان معين ، إنَّ هذه المقارنة الأولية بين

الرواية والرحلة ليست كما يبدو سوى تمثيل بسيط للتمايز التقليدى بين التاريخ والجغرافيا ، فالحدث فى تطوره الزمنى موضوع التاريخ ، والمكان فى زمن المعاينة موضوع الجغرافيا ، فهل علاقة الزمان بالمكان ، والسرد بالوصف هى المسافة الفاصلة بين التاريخ والجغرافيا ، والرواية والرحلة ؟

هذه الحدود التى أقمناها للتمييز بناء على هذه الثنائيات المتقاطعة ، قابلة للتجاوز بهدف التدقيق وتوجيه السؤال نحو البحث فى تحديد « خطاب الرحلة » ، كخطاب متميز بمواصفاته وخصائصه الذاتية المستقلة ، وبعلاقاته التى يقيمها مع غيره من الخطابات التى تشترك معه فى العديد من السمات ، وتتقارب معه فى استيعاب العديد من البنيات ، وتدخل معه ، ايضا ، فى الكثير من العلاقات العامة والخاصة .

لابد ، لكل ذلك ، من استثمار عناصر اخرى للتمييز ، غير التى أوْمأنا اليها فى هذه النقطة ، والمتعلقة بالزمان والمكان ، أعنى :

٢.١ . الآن . هنا ...

يرتبط السرد بالفعل الذى جرى « أمس » ، لكن الوصف يهتم بالمكان الموجود « الآن » ، وبين الامس والحال ، مسافة زمانية ومكانية فى آن معا . فأمس زمنيا تنقل « الهنا » الى « هناك » ، و « الآن » تنقل « هناك » الى « هنا » ، هنا يبدأ التعارض بين الزمان والمكان ، والوصف والسرد . ان ماضى السرد (أمس) يدفعنا الى استعادة الزمن المنتهى ، واعادة ترتيبه وملء فجواته ، وهذه الاستعادة بما هى استحضار زمانى تتم بوساطة « التخييل » ، أما الآن المقدم من خلال الوصف ، فانه وان تم فى زمن مضى ، فيضعنا أمام « صورة » المكان الماثل امام العين : « التجسيد » .

بين التخييل الذى يُوِلِّده السرد ، و « التجسيد » الذى يقدمه الوصف مسافة تَرابُطِ الزمان والمكان من جهة وتعارضهما بصدد « الهنا » و « الهناك » من جهة ثانية ، ونضرب مثالا لتوضيح هذا التمايز من خلال اشارة الى أن السرد فى

الرواية يجعلنا دائما أمام احداث تجرى قبل الآن ، الشيء الذى يدفعنا بشكل خاص إلى « ملاحقة » تبدل الحدث وجريانه فى الزمان حتى النهاية ، ما قبل الآن ، أما فى حالة الرحلة ، فان الوصف وبحكم طبيعته الحركية ، وان كانت ذات عمق زمنى ، تدفعنا دائما الى « مُعاينة » المكان ومواصلة الانتقال عبر الامكنة التى يقف عندها الرحالة واصفا . . وبصدد كل مكان تتشكل لدينا صورة مجسدة عن هذا المكان أو ذاك ، بشكل يجعل كل مكان يختلف عن غيره .

ان الفرق بين « التخييل » و « التجسيد » فرق بين السرد والوصف ، بين التحول والثبات ، وهو نفسه الفرق الذى يمكن ان نجده بصورة اخرى بين « السمعى » و « البصرى » أو بين « الخبر » و « العيان » ، وليس الخبر والعيان سوى التمثيل الاجلى للبُعد الزمانى الذى يتحقق من خلال السرد ، والمكانى الذى يتجسد من خلال الوصف .

ولو أردنا الذهاب بعيدا فى تعميق هذا التمايز بين :

- الوصف نض السرد .
- المكان نض الزمان .
- الآن نض امس .
- هنا نض هناك .
- التجسيد نض التخييل .
- (نض = نقيض)

ولو حاولنا اتخاذ فضاء « بغداد » مثلا موضوعا للفحص من خلال نوعين سرديين و « وصفيين » لاتضحت امامنا الصورة بجلاء ، لنأخذ مقامتين إحداهما للهمذانى واخرى للحريرى ، ومعا تحملان عنوان « المقامة البغدادية » ، فما هى بغداد التى يقدمها لنا السرد ، وما هى الصورة التى نتمكن من تشكيلها عنها ؟

إن السرد فى المقامتين يدفعنا الى ملاحقة الأعمال التى يقوم بها البطلان في فضاء بغداد الذى لا نتمكن من تشكيل صورة عنه ، فهو فى خلفية الاحداث ، ولو

أردنا تشكيل صورة ما عنها ، فلابد من تخيل فضاء يمكن أن يقع فيه ما وقع فى المقامتين ، لان لا شيء مجسد وملموس .

ولو أخذنا رحلة ابن جبير وابن بطوطة زمن دخولهما بغداد وتقديمها الينا من خلال الوصف فقط لوجدناها قابلة للتجسيد فهى حسب الرحلتين رغم اختلافهما الزمانى جانبان : « شرقى وغربى ، ودجلة بينهما » . . ويسترسل الوصف ليتحدث عن المساجد والمحلات ، والقصور والحمامات ، والطرق . . ورغم كون هذه الاوصاف قابلة للتغيير بحسب الطوارىء والتغيرات ، فانها تشترك مجتمعة فى جعلنا قادرين على تشكيل صورة « مادية » وملموسة عنها .

إنَّ مجموع العناصر التمييزية المقدمة الى الآن ، وبحكم تعالقها وتشابكها تسلمنا الى تسجيل تمييز اساسى مبنى على تكامل تلك العناصر ، وهو ما نجده كامنا فى الصيغة ايضا (صيغة الخطاب) ، والذى نختزله فى ثنائية : السرد والتقرير ، فنحن فى السرد أمام عوالم خطابية قابلة للتخييل ، وفى التقرير بصدد عوالم خطابية قابلة للتجسيد . وباستعادة هذا البعد الصِّيَغِى للتمييز بين الرواية والرحلة ، نرمى الى استثماره بهدف الكشف عن مميزات خطاب الرحلة ، ونصِّيَتِهَا .

٢ ـ الرحلة خطاب الرحلة :

١.٢ ـ الرحلة كفعل وكخطاب :

لابد ، بادىء ذى بدء ، من التمييز بين الرحلة كفعل والرحلة كخطاب فالفعل يقوم به شخص مادي مثل سليمان السيرافى او اليعقوبى او ابن فضلان او البيرونى او ابن جبير او المسعودى او ابى حامد الغرناطى او العبدرى او اوليون الافريقى . . ويتمثل هذا الفعل فى انتقال هذا الشخص نفسه ، او شخص ثان املى عليه الاول (حالة ابن بطوطة وابن جزى) ، لكن هذا المرسل ، إجرائيا نعتبره مختلفا عن الشخص ، اختلاف الفعل عن الخطاب ، كيف ذلك ؟

الفعل تقوم به ذات تاريخية محملة بأحاسيس وانفعالات ورؤيات معينة . أما الخطاب فينجزه مرسل ينتج ملفوظاته وفق قواعد خاصة . وغايات محددة ، تتعين فى علاقتها بالمرسل اليه . وبين الفعل والخطاب مسافة زمنية . فالاول سابق ، والثانى لاحق ، فالذات التى رأت أو ترى ليست هى الذات التى تتكلم ، هذا هو التمييز الإجرائى الأول الذى نقوم به ونحن نفرق بين الرحلة وخطابها ، وذلك بهدف تحديد خصائص خطاب الرحلة .

ان المتكلم هنا والآن فى الخطاب يسعى الى ترهين الهنالك المشاهد والمعيش فى زمان ومكان آخرين . فبالخطاب إذن ، بما هو ترهين للرحلة نتعرف عليها . ولنا أن نتخيل كم من الاشخاص انتقلوا فى المكان ، ولم يتحول فعلهم هذا الى خطاب ! كما ان لنا ان نبين كم من الرحالة جابوا الاقطار ، وقطعوا المهالك والمسالك ، ولكنهم وظفوا المعارف والتجارب التى راكموها فى رحلاتهم فى كتابات لا علاقة لها بخطاب الرحلة كما نسعى الى تحديده .

نستخلص مما تقدم ، أنَّ السرديّ يشتغل بموضوع « الخطاب » وليس الرحلة (فهى مادة) ، وبهذا التمييز يختلف عمل السرديّ عن عمل غيره من الباحثين الذين اهتموا بالرحلة باعتبارها مادة ، ولم يلتفتوا الى الخطاب ، فكانت حصيلة أعمالهم ان انشغلوا بعمل اى رحالة ، ولم ينتبهوا الى نوعية الخطاب الذى ينجزه ، ولما كانت هذه الخطابات متعددة ومتنوعة ومختلفة تباينت تسمياتهم للنوع المتعلق بالرحلة ، فهناك من يسميه :

- الرحلة .
- ادب الرحلات .
- الادب الجغرافى . . .[1]

كما اختلفوا فى تحديد طبيعته ، فمنهم من يعتبره تاريخيا ، وآخر جغرافيا ، وآخر سيرة ذاتية ، أو قصة ، ، ،[2]

وهكذا ظل تحديد الخطاب ملتبسا ، وتعيين نوعيته مبهما ، وتدقيق طبيعته ، مستعصيا و . . مستحيلا .

٢ . ٢ ـ الرحلة وخطاب الرحلة :

٢ . ٢ . ١ ـ الرحلة : الرحلة فعل عام ، يعنى الانتقال من مكان الى آخر ، وهذا الانتقال يختلف من حيث الطبيعة والقصد ، وباعتبار هذين البعدين معا نختزل مختلف اشكال الرحلات واصنافها التى تمدنا بها النصوص المعروفة والمتداولة فيما يلى :

١ ـ الرحلة حافزا للحكى : سبقت الاشارة الى الطابع الزمنى للسرد ، ولا يمكن للسرد باعتباره تقديما لسلسلة من الاحداث المتتابعة الا ان يحتل فيه التحول والانتقال والبحث دورا اساسيا . يبرز هذا التحول من خلال « الرحلة » باعتبارها حافزا للحكى ، ويقوم العديد من النصوص السردية على اساس هذا العنصر . فعنترة بن شداد فى السيرة لا يعود الى مضارب بنى عبس الا ليخرج منها لسبب يدفع الى تطور الاحداث وتولد غيرها . وكذلك سيف بن ذى يزن ، يرحل مرة للبحث عن كتاب النيل ، وتطول رحلته ، ويعود ليجد نفسه بعد رحلات عديدة صغرى امام رحلة كبرى : انقاذ خادمه عيروض من كنوز سليمان ونفس الشىء نقوله عن بطل رواية « الزلزال » للطاهر وطار ، فهو من بداية الرواية وهو فى رحلة حتى نهاية النص .

ان الرحلة هنا عنصر سردى جوهرى لانه يؤكد الحدث ، ويجعله يجرى دائما خارج « الفضاء الاول » الذى هو بمثابة مَوْئِل توالُد الاحداث وتتابعها .

٢ ـ الرحلة رغبة : اذا كانت الرحلة السابقة حافزا يُفرَض على البطل فهى هنا تعبير عن رغبة ذاتية دينية (الحج) او دنيوية (التجارة) او استجابة لرغبة خاصة او اداء مهمة وظيفية (الخراج ـ السفارة ـ بعثة علمية . . .) .

٣ ـ بين ـ بين : وهى تأتى بين الحافز الذى يفرضه الحكى والرغبة الذاتية او الخاصة ، وفى هذه « البَيْنِيَّة » تأخذ الرحلة طابع الاطار الذى يُتَّخذ « ذريعة » لتقديم تجربة او رؤية معينتين ، ويمكن التمثيل لهذا الشكل الوسيط فى رحلات السندباد ، فهى من جهة حافز للحكى (توالى الحكايات) ، وهى من جهة ثانية تعبير عن رغبة ذاتية فى السياحة والتجارة . ونجد الشىء نفسه ، فى « رسالة

الغفران » ، فهى استجابة لرسالة خاصة ، واطار لتقديم تصور معرفى وفكرى خاص . وهذا الشكل الاخير يبرز فيه الطابع التخيلي بشكل خاص ، انظر مثلا منامات الوهرانى (٥٧٥هـ) والإسرا الى المقام الاسرى لابن عربى (٦٣٨هـ) .

تتقدم علينا هذه الاشكال الثلاثة من خلال النصوص ، وهذا يعنى أننا لا نتحدث الا عن الرحلات التى تحولت الى خطابات .

إن الاشكال الثلاثة (الحافز ـ الرغبة ـ الإطار) تتداخل فيما بينها ويختلف بعضها عن بعض . هكذا نعاين التشابه كبيرا بين الاول والثالث حيث نجدهما ينهضان على اساس سردى تخييلى ، ذلك لان القائم بالرحلة ذو طابع تخييلى ، وان كان ذا طابع واقعى (عنترة ـ سيف . . .) ، ونفس الشىء يمكن قوله عن فضاءات الرحلة ، فإنها ذات الطابع التخييلى ، وإن كانت ذات بعد تاريخى وجغرافى (بغداد ـ الحجاز ـ اليمن ـ البصرة . . .) ، لان هذه الفضاءات تكتسب طبيعتها الخاصة فى نطاق السرد الذى يقدمها ، عَكْسَها نجد فى الشكل الثانى ، حيث نجد التعارض قائما بينه وبين الآخرين .

نجد القائم بالرحلة فى الشكل الثانى ذاتا واقعية ويقدم لنا تجسيدات عن الفضاءات التى يُعاينها وقت إنجاز الرحلة . ولا نُجادل هنا فى القيمة العلمية لتجسيداته او اوصافه للعوالم التى وقف عليها ، كما اننا لا نناقش فى مداركه وتمحيصاته ، وهل يؤمن بالخرافات او يعتقد الاباطيل ؟! لذلك فنحن نستعمل التخييلى والواقعى (التجسيدى) هنا ، ونحن ندرك الفروقات والتداخلات بينهما ، ولاسيما فى العصور القديمة التى كانت معارف الانسان تقوم على أسس مخالفة لما هو متوفر فى العصر الحالى . لذلك كان يتداخل العلمى والخرافى . . .

ان الفرق واضح بين الشكلين المتقاطبين :

١ ـ الشكل الاول : ويضم الحافز والاطار ، ونلاحظ من خلاله الرحلة ذات طابع « سردى » و « تخييلى » من حيث الطبيعة ، وان كان قصدها يزدوج الى جوانى الحكى ، ويبرز فى اداء الوظيفة والعودة (عنترة يجلب النوق العصافيرية من العراق ويعود الى القبيلة) ، والثانى برانى الحكى ، ويتعلق بالمرويّ له (القارىء) وبوجه عام تحصيل « متعة » الحكى بصورة أساسية .

٢ ـ الشكل الثانى : وهو التعبير عن الرغبة الذاتية او الخاصة ، ويبرز فى كونه يتخذ طابعا وصفيا مهيمنا ، ويبرز قصده الاساسى فى تقديم « معرفة » جوهرية عن مناسك الحج ، والمواطن التى على الحاج ان يسلكها ليؤدى مناسكه (ابن جبير) ، أو تقديم معرفة تاريخية أو جغرافية او اجتماعية عن العادات والتقاليد ، ، ، كما تقدم لنا ذلك كتب الرحلات ، ولاداعى الى التنبيه الى ان تحصيل المتعة وارد هنا ايضا ، ولكننا نتحدث عن القصد الاساسى والبارز فى المستوى الاول .

يسمح لنا هذا التمييز الجديد بتأكيد التمييزات السابقة ، ويدفعنا الى اعتبار الشكل الثانى هو موضوع بحثنا الذى علينا ان ندقق فى تحديد ركائزه وسماته من خلال الخطاب لاهداف وغايات سنكشف عنها فى نهاية هذا البحث .

إن الرحلة بحسب هذا الشكل فعل تاريخى قام به شخص واقعى لهدف محدد . هذه الرحلة تتعدد بتعدد الرحالة وتصوراتهم وطريقة إنجازهم للخطاب الذى قدموا لنا من خلاله معايناتهم ومشاهداتهم . فهل كل الذين مارسوا هذا النوع من الرحلة قدموا لنا « خطابا » مشترك السمات والملامح ؟
من وجهة نظر سردية (Narratologique) نبادر الى الذهاب الى أنَّ الاشتراك فى المادة لا يعنى بالضرورة الاشتراك فى طريقة تقديمها ، ومن هنا تتعدد الخطابات ، وان اشتركت المواد المقدمة وائتلفت .

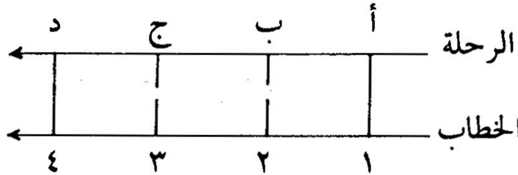
فماهى القواعد الخاصة التى يقوم على اساسها « خطاب الرحلة » ، وبها يتميز عن باقى الخطابات التى تتخذ من مادة الرحلة موضوعا لها ؟ وما هى السمات التى تشترك بواسطتها مع غيرها ؟

٢ . ٢ . ٢ ـ خطاب الرحلة :

نتطرق فى هذه النقطة الى الجوانب التى نسعى من ورائها الى الكشف عن طريق التحليل والمقارنة بين ما هو خاص بخطاب الرحلة على النحو التالى :

١ ـ البناء : كل خطاب كيفما كان نوعه له طريقة معينة فى البناء الذى يتخذه ويختص به . وأول جانب يطالعنا بخصوص « الخطاب » فى الرحلة هو شكل بنائه . والبناء له صلة وطيدة بزمنية الخطاب(٣) . إن خطاب الرحلة يتماهى مع الرحلة وعوالمها ، ويسعى الى مواكبتها من البداية الى النهاية . فهو يبتدىء بتحديد اسباب الرحلة ودوافعها ، وزمن الخروج ومكانه . وكلما انتقل الرحالة فى المكان واكب الخطاب هذه التحولات . وصولا الى النهاية (نهاية الرحلة) والرجوع الى نقطة الانطلاق .

اننا امام فعل دائرى يصحبه خطاب دائرى ، ولو اردنا إبراز هذه المطابقة وجدناها تأخذ هذه الصورة :



ان (أ ـ ١) و(ب ـ ٢) و(ج ـ ٣) و(د ـ ٤) تبين لنا كون الخطاب يوازى الرحلة و «يسير فى ركابها » . وهذا الشكل يجعل خطاب الرحلة يقوم على الترتيب والتسلسل بوجه عام . ويفترض هذا ان « فعل الرحلة » له منطقه الخاص ومساره المتميز . ويأتى الخطاب ليقوم « بترهين » . فعل الرحلة واعطائه طابعا لفظيا ، (تلفيظ الرحلة) ان خطاب الرحلة خطاب غير مفارق ، لانه لا يقوم على المفارقات الزمنية بما فيها من استرجاع واستباق . قد ترد بعض المفارقات عن طريق التداعى ولكن الخطاب سرعان ما يوقفها ، ويقول بأنه سيقدمها فى مكانها . . . ولكنها نادرة .

ان صورة هذا الشكل نجدها واضحة فى « تذكرة بالاخبار عن اتفاقات الاسفار » لابن جبير(٤) ، فهى تبدأ على النحو التالى :

« ابتدىء بتقييدها يوم الجمعة الموفى ثلاثين لشهر شوال سنة ثمان وسبعين وخمس مائة على متن البحر بمقابلة جبل شُلَيْر عرَّفنا الله السلامة بمنه . . . » (ص١) .

وتنتهى بـ : « . . . فكانت مدة مقامنا من لدن خروجنا من غرناطة الى وقت ايابنا هذا عامين كاملين وثلاثة أشهر ونصفا ، والحمد لله رب العالمين » (ص ٣٢) .

من الخروج من غرناطة سنة (٥٧٨هـ) والرجوع اليها سنة (٥٨٠هـ) ينصرم عامان (زمان) ، وبين الزمنين تحقق الانتقال من مكان الى آخر . وفعل الرحلة كما قدمنا خطاب ظل يقوم على التحديد الزمانى كلما تم الانتقال فى المكان لذلك نجد ان المؤشرات المكانية والزمانية هى التى تملأ المسافة الفاصلة بين غرناطة الخروج وغرناطة الرجوع . وهذه المؤشرات هى التى تمفصل الخطاب الى وحدات يختلف بعضها عن بعض ، وهى فى الوقت نفسه التى تضمن ترتيب الفعل والخطاب وتسلسلهما من هذه المؤشرات الناظمة :

- وكان . . . ثم الى . . . ثم منها الى . . . (. . .) وذلك يوم . . .
- وأقلعنا ظهر يوم . . . وكان طريقنا . . . وفى صبيحة . . . ثم . . . و . . . و . . . ف . . . ثم . . . ثم . . . وفى ذلك اليوم . . .

ان هذه المؤشرات الزمانية والمكانية هى التى يوظفها الخطاب لربط ترتيب التنقلات المكانية . فهناك افعال تتسلسل ، ولكن قيمتها ليست فى ذاتها ، ولكن فى تأشيرها على المكان باعتباره نقطة انطلاق أو وصول ، أو انطلاق جديد . . .

هذا التلازم بين الرحلة والخطاب ، يجعل الخطاب ، بوجه عام ، قائما على ترهين الرحلة وتقديم عوالمها ورصد جزئياتها وتفاصيلها . . لذلك نجد بناء الرحلة التسلسلى يبرز جليا على صعيد الخطاب . ونستنتج من خلال هاتهِ النقطة ان خطاب الرحلة هو عملية تلفيظ لفعل الرحلة . وبعملية التلفيظ هاته يختلف خطاب الرحلة عن غيره من الخطابات المجاورة التى تقوم على اساس فعل الرحلة ولكنها تستثمر جوانب منها ، وتوظفها في خطاب مختلف .

نتخذ لتوضيح هذا الاختلاف بين « التلفيظ » و « التوظيف » مثالا آخر معاكسا يقوم على توظيف مواد الرحلة لا تلفيظها على نحو ما رأينا مع ابن جبير . يدرج كثير من الدارسين[٥] « مروج الذهب » للمسعودى ضمن كتب

الرحلات . فهل يصح على صعيد البناء ، اعتبار كتاب المروج « خطاب رحلة » ؟

لا أحد يجادل فى ان المسعودى على غرار مختلف انعلماء والرواة والمثقفين قام برحلات عديدة فى مختلف بقاع العالم المعروفة فى عصره . لكن هل ما قدم لنا فى مروج الذهب ومعادن الجوهر يمكن ادراجه ضمن نوع خطاب الرحلة ؟

نلاحظ على صعيد البناء ان الكتاب يختلف اختلافا جوهريا عن رحلة ابن جبير . إنهما فعلا يلتقيان فى كون العديد من الاشياء المقدمة جاءت مبنية على « العيان » او المشاهدة . لكن ما عاينه المسعودى قدم من خلال خطاب مختلف هو اميل ما يكون الى الخطاب التاريخى التقليدى . وهو يتضمن معارف جغرافية واجتماعية وحضارية متنوعة تتصل بمختلف الامم والشعوب . يقول المسعودى(٥) مقدما كتابه : « . . . ولم نترك نوعا من العلوم ، ولا فنا من الاخبار ، ولا طريقة من الآثار ، الا اوردناه فى هذا الكتاب مفصلا . . . » (ص١٢) ، وبعد استعراض ابواب الكتاب التى تبتدىء بقصة الخلق وآدم عليه السلام يذيل المقدمة بقوله : « على انه قد يأتى فى كل باب مما ذكرناه من انواع العلوم وفنون الاخبار والآثار ما لم تأت عليه تراجم الابواب . . . » ص (ص ٢٢) .

إن كتاب المسعودى لا علاقة له بخطاب الرحلة على مستوى البناء ، فهو تأليف جامع يبتدىء بآدم ، وينتهى بحوادث (٣٣٦هـ) . إنه كتاب تاريخى يستطرد فيه المؤلف الى ذكر مختلف العلوم الذى احاط بها عصره ، والتى حصل على جزء منها بالسماع ، وآخر بالمشافهة . وليس فقط لانه يستثمره ويوظف بعض ما عاينه فى رحلاته الكثيرة نذهب الى اعتبار كتابه هذا او غيره من مؤلفاته ، أو مؤلفات نظرائه من العلماء بأنها رحلات . فليس بواسطة الفعل (الرحلة) ، نحدِّد النوع ، بل بالانطلاق من « الخطاب » وطرائقه فى تقديم « الافعال » نعين نوعية الخطاب . ذلك ما نتبينه كذلك من خلال النقطة التالية :

٢ ـ المتكلم والخطاب :

بتوازى الفعل والخطاب فى الرحلة نكون امام ذات مركزية تتحرك فى فضاءات متعددة . فهى مركز ، والعالم حولها او هى تدور حوله وهذه الذات نفسها تقوم بدور مزدوج : فهى من جهة بؤرة للحكى ، فهى التى « ترى » العالم ـ الفضاء الذى تتحرك فيه ، اى ان الفضاء يقدم الينا من خلال منظورها الخاص . وهى من جهة ثانية الذات التى « تتكلم » عنه .

ان المتكلم فى خطاب الرحلة يزدوج الى « راوٍ » و « مبئر » فى آن واحد . فالمبئر يقوم برصد العوالم « المشاهدة » والاشياء « المسموعة » عن الفضاء الذى هو بصدد التواجد فيه ، وذلك بهدف نقل « التجربة الموضوعية عن العالم » . ويتكلف الراوى ، جهد الامكان ، بنقل الصورة التى نجح المبئر فى لملمة عناصرها . ولما كانت تجربة المتكلم بما هو مبئر وراو تجربة حية ومعيشة ، فالمتكلم هنا يأخذ بُعْد « الشخصية » التى لا تبقى متعالية عن الفضاء الذى تتحرك فيه ، ولكنها بسبب انخراطها الحياتى فيه تتعرض لاحداث مختلفة باختلاف الفضاء التى توجد فيها (سجن ـ زواج ـ مصاعب . . .) نلاحظ ، ان خطاب الرحلة يتقدم الينا من خلال ذات مركزية تتمفصل الى :

١ ـ مبئر : يرى العالم ، ويرصده من منظوره الخاص .
٢ ـ شخصيته : تعيش تجربة جديدة بانتقالها فى الزمان والمكان .
٣ ـ راو : يقدم لنا رؤيته وحياته بلغته الخاصة .

كل هذه التمفصلات تتم من خلال ذات مركزية وهى تواجه « موضوعا » متعدد السمات والملامح والتبدلات . لذلك تركز هذه الذات فى علاقتها بالفضاء ـ الموضوع على ما هو جدير بأن يُـرَهَّن من خلال فعل الكتابة (الخطاب) وما هو « جدير » بالتقييد هو ما يترك « أثراً » خاصا فى هذه الذات ، وقابل لان يترك الاثر نفسه فى المتلقى الذى هو « القارىء » الممكن الذى تكتب هذه الذات من اجله . لذلك لا غرابة فى ان نجد خطاب الرحلة يقوم على « الحذف » و « التلخيص » فى مقاطع كثيرة منه ، وفى اخرى نجد الاسهاب والاغراق فى ذكر الجزئيات والتفاصيل .

هذا « الاثر » الذى يتركه « الموضوع » فى « الذات » هو ما يُقَيِّد (يُخطَّبُ) أو يُرَهَّنُ فى الخطاب ، وبحسب نوعية (الأثر) وطبيعته ووظيفته يمكن أن نميز بين خطابات الرحلة من حيث انماطها واتجاهاتها . . . ذلك لأن هذا الاثر يبرُز لنا جليا من خلال بعض الرحلات التى تركز على البعد الوقائعى ، أمَّا النمط العجائبى ، فيبدو لنا كـ : « أثر » من خلال رحلات أخرى تضعه فى المقام الأول . . .

ان العلاقة التى تقوم بين المتكلم والخطاب كفيلة بتحديد نوعية الخطاب وما يزخر به من خطابات ، أو بنيات خطابية صغرى تتضافر مجتمعة لإعطاء الخطاب سمته او طابعه الكلى الخاص (خطاب الرحلة فى حالتنا) . لذلك علينا أن نميز بين تمفصلات المتكلم والبنيات الخطابية الصغرى المتعلقة به لتشكيل مكونات الخطاب فى كليتها بعد ذلك .

رأينا المتكلم فى خطاب الرحلة يتمفصل الى مبئر وشخصيته وراو ، وتمييزنا بين هذه التمفصلات كان بهدف الامساك بمختلف « الاصوات » أو « الترهينات » (Instances) تعيد الآن تركيبها بتقسيمها الى قسمين رئيسيين ، وذلك بربط كل من المبئر والشخصية بالراوى ، لانه هو الذى بواسطته نتبين التمايز والتجلى على النحو التالى :

١ ـ الراوى ـ المبئر .

٢ ـ الراوى ـ الشخصية .

١ ـ يتكلف الراوى المبئر برصد العالم ـ الفضاء « الموضوعى » ، وهو منه على مسافة . وهذه المسافة قد تبعد ، وقد تَقْرُب ، بوساطة الوصف كبنية خطابية صغرى يقدم لنا الراوى ـ المبئر العالم ، ويتحقق ذلك بضمير الغائب ونجد تمثيلا لذلك من رحلة ابن جبير من خلال حديث الراوى ـ المبئر عن مناقب الاسكندرية :

« . . . المدارس والمحارس الموضوعة فيه لاهل الطب والتعبد ، يفدون من الاقطار النائية فيلقى كل واحد منهم مسكنا يأوى اليه ومدرسا يعلمه الفن الذى

يريد تعلمه واجراء يقوم به فى جميع احواله . واتسع اعتناء السلطان بهؤلاء الغرباء الطارئين حتى امر بتعيين حمامات يستحمون فيها متى احتاجوا الى ذلك ، ونصب لهم مارستانا » . . . (ص ٩) .

إن الراوى ـ المبئر هنا ينقل لنا مشاهداته بواسطة الوصف « الموضوعى » وان كنا نجد البعد الذاتى واضحا جليا (المناقب) . فهو يصف من خلال منظوره الخاص ، ويقوّم ويحكم بناء على وجهة نظره . وهو كذلك فى وصفه هذا يُعدد مظاهر الموضوع وفوائده وآثاره (المدارس ـ المحارس ـ الحمامات ـ المارستانات . . .) المخصصة للغرباء والاطباء والمتعبدين . . ويتم ذلك من خلال ضمير الغائب (يغدون ـ يلقى ـ يأوى ـ اتسع ـ يعلمه ـ يريد ـ يقوم ـ احتاجوا . . .) .

يتعلق وصف الراوى ـ المبئر بضمير الغائب بمختلف ما يترك فى نفسه اثرا ايجابيا او سلبيا : فضاءات ـ عمران ـ مدن ـ شوارع ـ الناس ـ البحر . . . وهو لا يكتفى بتبئير مشاهداته « مايرى » ، ولكن ايضا ما يسمع ، سواء تعلق الامر بـ « حالات » او « احداث » (أخبار ـ حكايات متداولة) . لذلك نجد هذا الراوى ـ المبئر يصف ما يرى ، وينقل ما يسمع . إنه تبعا لكل هذا ، فى علاقته بالمتلقى ، يسعى الى تقديم « معرفة » مبنية على « العيان » ، وهى بذلك معرفة موضوعية لا مجال فيها للكذب ، او على « السماع » الذى تَنَامى الى الذات .

٢ ـ اما الراوى ـ الشخصية : يختلف عن السابق من حيث كونه ينفعل بالفضاء الذى يوجد فيه ، ويقع عليه الفعل إيجابا أو سلبا ، ويتميز عن المبئر باستعماله ضمير المتكلم (مفرد ـ جمع) وهو يتكلف بوساطة السرد بتقديم « ما وقع » له هو بالذات : مثل التعرض لاهوال البحر ، او هجومات اللصوص ، او تعسّف الامناء ، او لقاء شيخ والاخذ عنه ، والإفادة من علومه . . يقول الراوى ـ الشخصية فى رحلة ابن جبير :

« . . . وأقمنا ليلتنا فى هول يؤذن باليأس ، وأرانا بحر فرعون بعض اهواله الموصوفة ، الى ان أتى الله بالفرج مقترنا مع الصباح (. . .) ولاح لنا بر الحجاز

على بعد لا نبصر منه الا بعض جباله (. . .) فجرينا يومنا ذلك بريح رخاء ، ثم أرسينا عشية . . . » (ص ٤٣) .

على هذا النحو يواصل الراوى ـ الشخصية سرد ما وقع لهم فى بحر فرعون والاعمال التى قام بها الربان الى ان وصلوا الى بر الامان . . . ونتبين من خلال هذا « الصوت السردى» اننا ـ على عكس ما وجدنا مع الراوى ـ المبئر ـ أمام « تجربة » حياتية عاشها الراوى ـ الشخصية ، وقدمها لنا بكثير من الانفعال يذهب من اقصى درجات اليأس والقنوط الى الاحساس بالامن والاطمئنان .

نستخلص ، على سبيل الاختصار ، أن خطاب الرحلة فى علاقته بالمتكلم يتمفصل الى خطابين اثنين يتميز احدهما عن الآخر ، ويتكاملان فى الآن نفسه على النحو التالى :

١ ـ الراوى ـ المبئر : الوصف ـ الغائب ـ المعرفة ـ الموضوعية .
٢ ـ الراوى ـ الشخصية : السرد ـ المتكلم ـ التجربة ـ الذاتية .

ولما كان الراوى ـ المبئر هو نفسه الراوى ـ الشخصية ، لان خطاب الرحلة كما سبقت الاشارة يتمحور على ذات مركزية تنتقل فى الفضاء ـ الموضوع نجد ان كل ما يقدم الينا يتم من خلال منظور الذات او وجهة نظرها . وهذا المنظور يتغير بتغير الصوت السردى . فمع الراوى ـ المبئر نحن امام « رؤية برانية » (موضوعية) ، ومع الراوى ـ الشخصية نحن بصدد « رؤية جوانية » (ذاتية) .

ان كشفنا عن البنيتين الخطابيتين يستدعى منا البحث عن العلاقات التى تربط بينهما محققة بذلك تكاملها على صعيد بنية الخطاب الكلية ، أقصد خطاب الرحلة . وذلك ما سنعاينه فى النقطة الثالثة والاخيرة تحت عنوان : السرد والتقرير .

٣ ـ اشتغال السرد والتقرير :

نسمى الخطاب الذى يقدمه الراوى ـ الشخصية « السرد » تمييزا له عن « التقرير » الذى يضطلع به الراوى ـ المبئر . والعلاقة بين الصيغتين ـ

الخطابين ـ علاقة تكامل فى خطاب الــرحلة .فمن خلال تناوبهما وتداخلهما فى مجرى الخطاب يتحقق هذا الاخيـر . وبحسب نوعية وطرائق اشتغالهما نحدد نوعية الخطاب بوجه عام .

لما كان خطاب الرحلة يتمحور حول ذات (شخصية) وهى تتحرك فى الفضاء نجد خطاب الراوى ـ الشخصية هو الخطاب ـ الاطار . فهو الذى به نفتح خطاب الرحلة وكلما تقدمت هذه الذات فى الانتقال ، كلما تراجع خطاب الراوى ـ الشخصية لفائدة خطاب الراوى ـ المبئر . ولما كان خطاب الرحلة يقوم على اساس الانتقال فى المكان ، نجد حضورا اساسيا للراوى المبئر الا اذا حصل له ما ينقله الى الراوى الشخصية وبأنتهاء هذا « الموقع » نعود الى الراوي المبئر مجدَّواً ، وهكذا دواليك . . .

ان السرد فى حطاب الرحلة هو بمثابة الاطار ، ويأتى التقرير ليتضمن السرد . وينتهى التقرير بظهور فعل سردى جديد ينقلنا الى فضاء يقدم بواسطة التقرير . . . ولو اردنا التمثيل لطريقة الاشتغال هاته لكانت لنا هذه الصورة :

أ ـ ١ ـ خرجنا من . . . (سرد)
ووصلنا الى . . .
فرأيت : « . . . » (تقرير)
وسمعت : « . . . » (تقرير)
ووقع لي . . . (سرد)
ب ـ ٢ ـ ثم انتقلنا الى . . . (سرد)
ووقع لي . . . (سرد)
فرأيت : « . . . » (تقرير)
ج ـ ٣ ـ ثم انتقلنا الى . . . (سرد)
فرأيت : « . . . » (تقرير)
د ـ ٤ ـ ثم عدنا الى . . . (سرد)
فرأيت : « . . . » (تقرير)
ودخلنا الى . . . (سرد)

من « خرجنا من . . . » الى ان « دخلنا الى . . . » نجد انفسنا امام البناء الذى تقدمه لنا بنية خطاب الرحلة الكلية . فى هذه البنية نجد السرد يتضمن التقرير ويؤطره . فبالسرد يفتح الخطاب ، وبه ينتهى .وفى نطاق هذه البنية نجد السرد والتقرير يتداخلان ويتناوبان على هذا النحو :

السرد . . . . السرد

التقرير ← التقرير ← السرد← التقرير ← السرد← التقرير ← السرد

ان تداخل السرد والتقرير لا يجد مبرره الا فى كون المتكلم فى الخطاب يزدوج الى مبئر وشخصية فى آن واحد ، وهذا الازدواج يؤدى الى طبع خطاب الرحلة بطابع يميزه عن خطابات اخرى يتناوب فيها خطاب المبئر والشخصية مثل خطاب الرواية (ذات ضمير المتكلم) والسيرة الذاتية . ففى الرواية نجد التناوب بين المبئر والشخصية ، ولكن لحساب الشخصية لان الخطاب السردى ليس فقط المؤطر ، ولكنه ايضا المهيمن ، على عكس خطاب الرحلة حيث نجد التقرير هو الاساس ، لذلك قلنا فى مستهل هذه الدراسة بأن خطاب الرحلة يقوم على « الوصف » .

اما فى السيرة الذاتية ، فنجد كذلك ازدواج المبئر والشخصية وتناوبهما الخطاب ، لكن ما يتحصل لدينا من خلال السرد او التقرير لا يقدم لنا معرفة « موضوعية » عن العالم ـ الفضاء ، كما نجد فى خطاب الرحلة ، لان هذا هو العنصر المبّرز فيه ، ولكنه يقدم لنا مختلف المعارف بهدف اضاءة « الذات » المحورية فى السيرة الذاتية .

نعاين تبعا لهذه المواصفات ان السرد فى خطاب الرحلة هو المؤطر وان التقرير متضمن ، ولكنه هو الاساس . تماما كما قلنا اعلاه بأن الراوى ـ الشخصية هو المحور ، ولكنه المحور الذى يدور على محيطه الذى يقوم الراوى المبئر برصده ومعاينته .

نتبين من خلال الوقوف عند اشتغال السرد والتقرير انهما معا ، وتبعا لمختلف الطرائق الممكنة ، يسمحان لنا بتحديد سمات الخطاب ونوعيته ، والكشف عن آليات توظيفه لبنياته الكلية والجزئية(٦) .

هذه الملاحظات التى راكمناها الى الآن تسمح لنا بتقديم الخلاصات التالية من خلال التركيب ، والتى نهدف من ورائها الى تحديد مميزات خطاب الرحلة وسماته الاساسية ، وأبعاد هذا التمييز الاجرائية والمنهجية .

وقبل الانتقال الى التركيب لابد لنا من مقارنة خطاب الرحلة كما يقدمه لنا خطاب رحلة ابن جبير مع خطاب « مروج الذهب » للمسعودى من حيث المتكلم والخطاب واشتغال السرد والتقرير لنلاحظ ما اذا كان هذا المؤلف يدخل فى نطاق خطاب الرحلة ١ .

رأينا على صعيد البناء ان مروج الذهب لا علاقة له برحلة ابن جبير الا من حيث المادة الموظفة ، والتى نجد جزءا منها حصيلة فعل الرحلة . اما المتكلم فهو يزدوج الى شخصية ومبئر وراو ، ولكن الراوى هو المهيمن وهو المؤطر لباقى الصوتين . نلاحظ ان الراوى ـ الشخصية رغم حضوره بين الفينة والاخرى شاحب جدا ونقول الشيء نفسه عن الراوى ـ المبئر الذى ينقل الينا مشاهداته . لان هذين الصوتين معا يتواريان خلف « الراوى » ـ المتكلم فى الخطاب ، والحامل للمعرفة المتنوعة والذى يهمه بالدرجة الاولى اشراك المتلقى معه فى هذه المعرفة . وتبعا لذلك تصبح تجربة الراوى ـ المتكلم تلعب دور السند او الدعم للمعرفة . ويعود السبب الاساسى فى ذلك الى كون الخطاب يقوم على هدف محدد هو « نقل المعرفة » ، لذلك كان كل ما يساعد على تحقيق هذا الهدف مشروعا ، ومن بين ما يساعد على ذلك « توظيف » التجارب والمعارف المحصلة من الرحلات المختلفة . ويبرز هذا التوظيف جليا وهو يتخلل مقاطع معينة ينتهى اليها الراوى فى سياق البناء العام للكتاب ، على عكس ما نجد من خلال خطاب الرحلة .

بناء على هذا التمايز بين تمفصلات الراوي ـ المتكلم نعاين كون التقرير بوجه عام هو الذى يؤطر السرد ، وليس العكس ، وذلك لان الراوى ـ الشخصية يأتى « شاهدا » لتدعيم ما يقدمه الراوى ـ المبئر ، او الراوى ـ المتكلم ، هكذا نلاحظ ان التأطير التقريرى هو الاساس ، وان التضمينات السردية ذات بعد تاريخى ، نجدها اقرب ما تكون الى التقرير ، لان ما يتحصل لدينا من خلال

السرد التاريخى ، معرفة متعالية تلتقى فى نهاية المطاف مع الوصف التقريرى ، على خلاف ما نجده كامنا فى السرد الذى يعتمد التجربة الذاتية حيث يظل مشحونا بالبعد التخييلى .

اذا تبين لنا هذا ، نلاحظ ان اشتغال السرد والتقرير فى مروج الذهب يختلف اختلافا عن نظيره فى خطاب الرحلة ، لان التقرير يؤطر السرد بهدف تقديم المعرفة ، فى حين ان السرد المبنى على التجربة الذاتية يتوارى ويأتى فى مرتبة ثانوية مثل توارى الراوى ـ الشخصية لفائدة المتكلم : الراوى الناقل للمعرفة .

نستنتج من خلال هذه المقارنة ان مادة الرحلة مشتركة ، وان تخطيب هذه المادة يختلف باختلاف الخطابات ، فحين يسعى خطاب الرحلة الى « تلفيظ » الرحلة ومادتها من البداية الى النهاية ، تعمل الخطابات الاخرى على « توظيف » مادة الرحلة ، او اجزاء منها الى جانب مواد اخرى لا علاقة لها بها لتقديم خطاب لا علاقة « نوعية » له بخطاب الرحلة ، رغم نقط الائتلاف الواردة بينهما .

٣ ـ تركيب :

٣ . ١ ـ لعل اهم سؤال يفرضه علينا هذا التمييز الذى بنينا عليه بحثنا هذا ، هو : لماذا نميز ، او نسعى الى التمييز ، بين الرحلة وخطابها ؟ نجيب عن هذا السؤال الجوهرى من خلال النقطتين التاليتين :

١ ـ لقد انصب الاهتمام فى مختلف الدراسات التى عالجت الرحلة على « المادة » باعتباره قبولها الاستثمار الراعى الى تحصيل معرفة « وثائقية » عن العصور التى يهتم بها الباحثون فى العلوم الانسانية والاجتماعية ، وان كنا لا نجادل فى اهمية ما يمكن ان يقدمه هذا النوع من البحث ، نبادر الى ان تغييب الجوانب الفنية والجمالية ، من جهة ، ليس له ما يسوغه ، وبالاخص فى عمل الدارس الادبى الذى عليه ان يحدد « موضوعه » بدقة ، والذى لا يمكن ان يكون بالضرورة هو الرحلة ، ولكن خطابها . ومن جهة ثانية تم تغييب

الجوانب اللغوية واللسانية فى خطاب الرحلة ، رغم ان البحث فيها من خلال ما تقدمه لنا كتب الرحلات فى مختلف العصور كفيل بأن يساعدنا على وضع اليد على التطور الذى عرفته لغة الكتابة ، او الكتابة فى خطاب الرحلة . وما تعرضت اليه فى صيرورتها بحسب ثقافة الكتاب والعصور التى ينتمون اليها . والذى يسمح لنا بمعالجة هذه الجوانب المغيبة (جماليا ـ لسانيا) هو تمييز الرحلة عن الخطاب .

٢ ـ يسمح لنا هذا التمييز علاوة على ما ذكرنا ، من الزاوية الادبية ، من النظر الى تفاعل خطاب الرحلة مع غيره من الخطابات القريبة او البعيدة العالمة والشعبية والتى نجد لها صدى فى خطاب الرحلة ، عندما ننظر اليه على انه خطاب (المستوى التركيبى ، او النحوى) ، او عندما ننظر اليه من حيث هو نص (المستوى الدلالى) . نبحث فى المستوى الاول ، علاقة خطاب الرحلة بغيره من الانواع الخطابية التى يتفاعل معها تأثيرا وتأثرا (الخطابات السردية اللاحقة) ، ويتيح لنا هذا البحث الكشف عن تطور الاشكال الخطابية وتشكلها (تاريخ الاشكال) . ويُمَكِنُنا المستوى النصي الدلالى من استخراج البنيات النصية المتفاعل معها (التفاعل النصى فى مختلف مستوياته) كيفما كان نوعها (نصوص دينية ـ شعرية ـ سردية . . .) كما يتيح لنا هذا التساؤل عن الانماط النصية المولدة والمتولدة عن هذه التفاعلات النصية فى زمن معين او فى تعاقب الازمنة من خلال « نصية » الرحلة ما يساعدنا على البحث فى الابعاد الدلالية القريبة او البعيدة التى ينهض على أساسها نَصُّ الرحلة ، وما يحمله من سمات عامة وكلية يشترك فيها مع مختلف النصوص ، والتى نجِدها كامنة (أي الابعاد) فى المستويات الثقافية والحضارية العامة ، والتى تُمثِّل لها بعالم ، أو عوالم البنيات الذهنية والتمثلات المختلفة الجوانب للعالم ، والتى تذهب من الوقائعى الى المتخيل مرورا بالتخييلى والعجائبى ، وبوصول البحث الى الكشف عن هذه العوالم يلتقى بالضرورة مع باقى العلوم الانسانية والاجتماعية المختلفة التى تملك استراتيجية معينة للبحث فى تطور الافكار والذهنيات والبنيات العقلية والتخييلية المختلفة .

٣.٢ ـ لا يمكن الوصول الى الالتقاء مع هذه العلوم التى اهتمت بالبحث فى « الرحلة » عند الباحث الادبى الا من خلال تحديد نقطة انطلاق مغايرة ومختلفة . ان لكل اختصاص اجراءاته وأسئلته ومنطلقاته الخاصة ، لكنها تلتقى فى مرحلة من مراحل البحث عندما تتوفر لدى كل اختصاص اولياته المنهجية وغاياته الاستراتيجية المعينة ، وكل من الاختصاصات ، فى المرحلة الاخيرة يسعف الآخر فى تشكيل فكرة موضوعية . ويقدم له الامدادات اللازمة لمعالجة موضوعه . ان التكامل المعرفى ضرورة لا تتحقق الا على اساس التحديد العلمى المناسب المؤدى اليه .

بهذه الرؤية ، سعينا الى اقامة التمييز ، وبها ايضا نكون نؤكد على طبيعة خصوصيته وغنى « نص » الرحلة وتعدده ، ونؤكد كذلك امكان اشتراك علوم مختلفة فى تحليله ومعالجته . وبهذه الرؤية ، كذلك ، نبين انه لا يمكن لأي اختصاص علمى ان يدعى « احتكاره » لمتن معين او زعمه بأنه اولى به من غيره . ان تحديد الموضوع من قبل كل اختصاص ضرورة علمية ، وتحديد استراتيجية كل اختصاص ، ضرورة تستدعى تدقيق الحدود ورسم المسافات ، وبهذا اخيرا يكون للتمييز بين الرحلة وخطابها قدرته على اعطاء الدرس الادبى ومكانته فى البحث وتحليل متن هائل ، ظل لأمد طويل وقفا على الدراسات التاريخية والجغرافية وعلى الدراسات الادبية التقليدية التى تعنى بشكل خاص بالمحتويات على حساب الاشكال ، وبمادة الرحلة لا خطابها .

وفيما قدمناه حول « خطاب الرحلة » ما يسعفنا بتجديد وعينا بالرحلة وتجديد ادوات التحليل والبحث والسؤال لمعانقة قضايا ظلت مهملة ، وملامسة جوانب آن الاوان للتساؤل عنها والكشف عن ملامحها وسماتها مثل قضايا خطاب الرحلة الجمالية والتخييلية وأبعادها العجائبية والمتخيلة .

الهوامش

(١) انظر فى هذا الاطار :

- حسين محمود حسين : أدب الرحلة عند العرب . دار الاندلس ط ٢ . ١٩٨٣ .
- نقولا زيادة : الجغرافية والرحلات عند العرب . دار الكتاب اللبنانى ١٩٦٢ .
- أحمد ابو سعد : أدب الرحلات . منشورات دار الشرق الجديد ١٩٦١ .
- حسين محمد فهيم : أدب الرحلات . عالم المعرفة (عدد ١٣٨) - ١٩٨٩ .
- الرحلات العربية والرحالات فى : الفكر العربى : مجلة الانماء العربى . س ٩ . ع٥١ - يونيو ١٩٨٨ .

(٢) يقول شوقى ضيف عن أدب الرحلة بأنه « خير رد على التهمة التى طالما اتهم بها الادب العربى ، تهمة قصوره فى فن القصة » ، عن أدب الرحلة عند العرب . م . م . ص . ٩ .

(٣) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائى (النص والسياق) . المركز الثقافى العربى . بيروت / الدار البيضاء ١٩٨٩ ، ص ٤١ .

(٤) ابن جبير . رحلة ابن جبير . منشورات الانيس - الجزائر ١٩٨٨ .

(٥) المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجواهر : تحقيق مفيد محمد قميحة دار الكتب العلمية . ١٩٨٦ .

(٦) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى : (الزمن - السرد - التبئير) المركز الثقافى العربى . ١٩٨٩ . ص١٦٧ .

الشعر والكلمات

رجاء عيد

إن أي عمل أدبي له وحدته التركيبية التي تدفع به إلى تحقيق غايته ، وهذه الوحدة أمر حتمي لأية مقولة بها محمول من المعنى ، وينسحب ذلك على الجمل المفردة ، وعلى الفقرات ، وكذلك على العبارات الطويلة المركبة ، وهذه الوحدة الأدائية تتضح في مسار الأفكار وفي الدلالات وفي التسلسل أو التتابع .

ويتحدد التشكيل المتميز لخصائص التركيب الأدائي على حسب توفر عدد من العناصر المتداخلة مع نسيج العمل الأدبي نفسه ، وهذه العناصر تتفاعل وتتداخل بطريقة يمكن معها القول بأن كل واحد منها يقتبس من قرينه الآخر ، وعلى ذلك نجد أن تلك العناصر تتعدل وظائفها ، حتى تنسجم واحدتها مع الأخرى ، فمثلا ، سرعان ماتجد الفكرة نفسها مضطرة إلى أن تشحن بالمشاعر المفعمة ، ثم لا تلبث أن ترتدي ثوبا من الخيال ، كما أن هذه الصور الخيالية ذاتها عندما ترتبط بمعنى كلي فإنها تتحول إلى ضرب من ضروب الفكر .

فإذا كانت الثقافة هى مجموعة من تنظيم اجتماعي بعينه ، فإن اللغة تمثل الصورة الشاملة لهذه الثقافة ، فنحن ـ مثلا ـ نتفهم الكون بواسطة تسمية أجزائه ومانفعله هو أننا نقسم الكون تقسيما خياليا من خلال فرض شبكة من اللغة .

ومن ثم فالقصيدة لا تخلق معانيها ولا تشكل منطقها من العدم ، فدلالاتها اللفظية جزء من تكوين الصور اللغوية للمجتمع . فلغتها متصلة بالعالم الخارجي ، وهي ليست ـ في الوقت نفسه ـ حرة تماما من الناحية اللغوية أو الثقافية وإنها ـ بواسطة اللغة ـ ترتيب خيالي لتجربة تكونت بطريقة متميزة وهى ـ كدليل ـ بحكم قانون الإبداع تعمل على توجيه مستقبلها ـ قارئا أو مستمعا تجاه السياق المستمد من الدلالات الكامنة في بنيتها .

وتنظيم الكلمات مفهوم هام عند تحليل النص ، لأن الشاعر المبدع غالبا ما يحقق بعض أغراضه من خلال التفاعل بين المنظومات المألوفة وغير المألوفة ، ومن خلال إيجاد منظومات جيدة لها دلالات هامة وهذا يلاحظ بوضوح فى استجابتنا للقصيدة ، والتي تأتي من نتيجة معرفتنا أو إدراكنا للسلسلة المتآلفة من مجموعة كلماتها ، ومدى التناغم والتآلف بين مجموعة السلاسل اللفظية المتسقة في إطار القصيدة(١) .

ولاينبغي أن نسرف ـ كما أسرف الشكلانيون مثلا ـ في كونهم يختصرون جمالية الشعر في مواده البنائية أي كلماته ، غافلين ـ أو متغافلين ـ أن المواد إنما تكتسب جمالها من خلال معمارية المبنى جميعه .

ومن هنا فالأداء الفني الجيد يمثل تجسيدا موضوعياً لقدرة صاحبه على تشكيل رؤيته الابداعية ووسيلته إلى ذلك بناء لغوى يتيح للمتلقي ـ أيضا ـ أن يعيد تشكيل البناء نفسه بواسطة أعمال خياله ووجدانه ، وهنا يستطيع أن يستشعر أبعادا أخرى تلوح داخل التشكيل اللغوي نفسه .

ولكل أداء لغوي فاعلية متجددة داخل بناء القصيدة ، وهذه الفاعلية تخلق عدة علاقات متداخلة متضامة تتنوع في تيارات لا تدرك منفصلة ، وإنما تنبثق شكولها من خلال الدالات اللغوية ، وبواسطة تتابع المعطيات الإيحائية .

ومهما يتولد بسبب تمازجها ـ أو تشابكها ـ فإنه يتحقق في نهاية المطاف تجسيد لمشاعر معينة وكل ذلك في حلقات تتغير بتغير الصور على حسب مرورها بالذهن . كما أن التشكيل اللغوي يحمل فى أحشائه ما يتخلق من أفكار ، وكأنها حصيلة مغامرة الخيال وهو يجوس بين أحراش الكلمات .

ويتيح تتبع النسق الداخلي للأداء اللغوي مع مراقبة السياق ببصيرة نافذة ويقظة كاملة استكناه ما اختبأ خلف السطح اللغوي ، وإن متابعة الكلمات وطريقة تداعى بعضها لسواها ، وتفرس القرابة الدلالية بينها كل ذلك مدخل ضروري لتفهم المبنى الشعري ، كما أن تحسس تركيب الجملة النحوي وبما يشي ـ كذلك ـ بحركة الذهن تجاه بث دلالات معينة تستند على جدار التشكيل النحوي للجمل والتراكيب «وإذا درسنا النحو دراسة فلسفية وجدناه قريبا من

أشد ضروب الميتافيزيقا عمقا ، لأن النحو عندما يظهر في تركيب الكلام إنما يظهر تركيب المقولات التي عن طريقها تفهم العالم .

ولما كان تطور اللغة يوازى تطور الفكر ، فإننا نجد أن وظيفة اللغة هى التعبير الدقيق عن التجربة وأن الشاعر الذي يستخدم اللغة أداة لفنه . يجب عليه أن يكون مسيطرا على الألفاظ ، فاللغة تخلع شكلا غير متوقع على التجربة حينما تتبلور في صورة جديدة[٢] .

واللغة ـ كما في قول جيد ـ ليست مستودع إكليشيهات ، وليست اللغة ترسانة أسلحة جاهزة ، وليست مجرد مفردات أو مجموعة من المجردات ، أو مقبرة للجثث المحنطة تحنيطا حسنا أو قبيحا .

وإذا كان الدال والمدلول يشكلان الدليل ، فإنه ـ الدليل ـ ليس أحاديا وإنما هو شبكة متداخلة من علاقات معينة يهيئها تركب الجمل على نحو خاص أو بناء الفقرات بصورة معينة مما يدفع إلى إعادة تشكيل الدلالات حيث يأخذ كل عنصر في الأداء مكانه سريعا مع سواه ، في تآلف يمتد أمامنا في فضائه الخاص به ، ومن بين هذا التعاقب والتوالي بين تلك العناصر في تضامها يصير بها الكل في واحد .

وهنا يكون ذلك النسق الأدائي هو الممكن في مكانه ، وأي تبديل أو تغيير سوف يؤدي إلى فقدان التماسك في الوحدة الأدائية .

فالنصوص الأدبية «هى أعمال لغوية تتمتع صياغتها اللفظية بأهمية غير عادية ، لذلك يجدر بنا أن نقاوم أية محاولة لاستبدالها بصياغات أخرى . فتوكيداتها محددة بدقة ، وأفكارها معبر عنها بطريقة معينة ، وتتمتع بقوة فريدة ، وتعبيرها بصورة عامة يظل في الذاكرة»[٣] .

وكما يقول «جورج سانتيانا» إن الانماط الجمالية المختلفة لا تختلف كثيرا في جمالها الذاتي مادامت تظل أنماطا مجردة ، وإنما تختلف اختلافا كبيرا حينما توجد في سياق معين . فالذي يقرر نحن سنعجب بهذا النمط أو لا نعجب به ليس هو طبيعة هذا النمط وإنما اتفاقه مع سياقه في أذهاننا ، مثله في ذلك مثل اللفظة في القصيدة التي تستمد معظم تأثيرها من ملاءمتها لسياقها أكثر مما تستمده من جمالها

الذاتي ، وإن كان جمالها الذاتي لازما أيضا .

ويتألف التأثير الرئيسي للغة من المعنى ، أي مما تعبر عنه من أفكار . . وهذا الشكل الذي تأخذه وسيلة التعبير هو ذاته أحد العناصر التي يتألف منها تأثير اللغة ، وإن كنا في الحياة العملية قد نغفل عنه في اهتمامنا العاجل بما توصله لنا الوسيلة من معنى . . ولا يوجد لأية لفظين نفس القيمة سواء في اللغة الواحدة أو في لغتين مختلفتين . غير أن التأثير الذاتي للغة لاينتهى هنا فليست اللفظة الواحدة إلا حلقة في سلسلة التركيب التي تتكون منها اللغة والتي تحتفظ للناس بثمار تجاربهم مقطرة ومركزة في شكل رموز(٤) .

ولعله من المفيد أن نذكر قول «عبدالقاهر الجرجاني» في نصه الوضيء : «لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر ، وفصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى ، حيث يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لايخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغرنك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه ، فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه بنى الكلام الأول ، حتى لاتعقل هنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينيك كالسوارين أو الشنفين ، ففي غاية الإحالة ، وظن يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة»(٥) .

ولعل ماتقدم شديد الشبه أو وثيق الصلة بما يقوله جون ميديلتون «إن محك تفرد الأسلوب الحقيقي هو الإحساس بحتميته وفيه نستطيع أن نرد المعنى إلى صيغة كاملة للتجربة المتسقة معها فإذا كان هذا المعنى ممكنا إدراكه لنا فسوف يصحبه إقناع بأن خاصية الأسلوب تصبح أمرا ضروريا ، وأن العاطفة الأصيلة التي نحسها تتطلب هذه الطريقة في التعبير ، وهذه الطريقة وحدها .

كما أن الكلمات في تركيباتها الأدائية تتشكل بها ـ ومنها ـ خصوصية شخصية في التعبير ، وذلك من خلال عناصر متعددة ، تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية ، وإن واحدا من أفضل السبل لتمييز هذه العناصر واستكشاف تسلسلها هو الحدس أو التخمين عن مسلك كاتبها في تركيب فقراته ، وتركيب

جمله ، عند «شكسبير» ـ مثلا ـ تتميز جمله بطولها ـ وتتميز ـ كذلك ـ بلغتها الممتعة الإيقاع ، والمتسمة بالرقة والذكاء ، والمنسجمة التناغم في رشاقة فائضة ، والمكتنزة بغزارة المجازات والاستعارات»(٦) .

ونشير ـ كذلك ـ إلى مايسميه «حازم القرطاجني» «حسن المأخذ» ومنه مايمكن للناقد البصير الجيد الطبع ـ على حسب تعبيره ـ أن يدركه وذلك لما فيه من «طلاوة وحسن ، ومافيه من حسن موقع من النفس» ومنه مايكون بسبب الصياغة الحالة محلها والتى لايصلح بديل عنها ، ولا يصلح تغيير لها ، وهذا القسم ـ كما يقول ـ «حازم» : «لا يقدر أن يعبرٍ عن الوجه الذي من أجله حسن ولا يعرف كنهه» .

يقـــول في كـــلام وضيء وجيد :

«وحسن المآخذ في المنازع التي ينزع بالمعاني والأساليب ونحوها ، يكون بلطف المذهب في الاستمرار على الأساليب والاطراد في المعاني والإثلاج إلى الكلام من مدخل لطيف . فيوجد للكلام بذلك طلاوة وحسن موقع من النفس لا توجد على وضعه على خلاف تلك الهيئة والإثلاج إليه من غير ذلك المدخل . وهذا النوع من الكلام لا يكاد يميزه إلا الناقد البصير الجيد الطبع» .

ويقـــول عن قسيمـــه الآخـــر :

«وقد يرد من حسن المأخذ ما لا يقدر أن يعبر عن الوجه الذي من أجله حسن ولا يعرف كنهه ، غير أنه يعرف أنه مأخذ حسن في العبارة من حيث إنك إذا حاولت تغيير العبارة عن وضعها والإثلاج إليها من غير المهيع الذي منه أثلج واضعها وجدت حسن الكلام زائلا بزوال ذلك الوضع والدخول إليه من غير ذلك المدخل»(٧) .

ونحن نعلم أن لكل جملة في ترتيبها القاعدي دلالة عامة ، وأن لكل كلمة في ذلك البناء الأولى معنى يدفع ـ مع سواه ـ إلى تشكيل هذه الدلالة ، ولكن من جانب آخر ، ربما تملك الكلمة شحنة إيحائية تتجاوز تلك الدلالة المعجمية التي لا تكون سوى نواة أولى تنجذب تجاهها ، حيث تتجمع في محيطها إيحاءات جانبية .

إن الكلمة ـ وهذا هو المهم ـ لاتخلق معانيها ، ولاتتشكل دلالتها من مجرد نسخ حروفها ، وإنما من ظلال مايحط بها من طيوف ودلالات جانبية ، ومن هنا يكون التأويل مشروعا ومطلوبا ، ومهما يتنوع أو يتعدد فإنه لا يلغى تأويلا سواه ، ولا يهدر مضمرا غيره ، لأن المعجم اللغوي ـ هنا ـ يتوقف عن إمدادنا بما نود ، وتظل الدلالات أشبه بهامشيات معجمية تتولد أطيافها من مختلف دلالات معجمية أخرى .

وقد أضافت الدراسات المتصلة بعلم الدلالة ـ كما هو معروف ـ زخما جديدا يمكن أن يتآزر ويتضام مع تلك الإيحاءات التي تصبح قيما تعبيرية ، تتشكل في تتابع وتراكب مع الجذر الدلالي للمعنى ، ثم بواسطة اكتسابها دلالات جانبية ، تتفارق مع الأصل اللغوي ، وإن كانت لاتنبت عنه تماما ، غير أنها ـ في الوقت ذاته ـ تكتنز قيما لها سمة الإبانة عن المثيرات النفسية من دهشة وتعجب ، أو تحسر وتضرع ، وسوى ذلك مما يتخلق في السياق والمساق .

فمن طموحات البحث الأسلوبي ـ مثلا ـ استكشاف ماتهيئه الكلمات والتراكيب من قيم تعبيرية ، ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للمفردة والجملة ، وكيفية استخدام حروف الربط وما يعترى الجملة ـ أو الجمل ـ من تقديمات وتأخيرات وحذوفات ، ودلالة الأصوات اللغوية للكلمات الصائتة والصامتة ، ومن ثم يمكن رصد مفارق بين أداء لغوى وسواه .

فقد تخلق الكلمات فى تضامها وفى اتساقها أو في تجاورها وترادفها ما قد يشكل صورا من أساليب متعددة ، وذلك على حسب المفارق أو المشابه بين النظام العام للغة ، وبين التواشج الخاص بين الكلمات ، بل ويمكن ـ كذلك ـ الحكم على الأساليب وما تتميز به من جهة توتراتها أو انسيابها أو خشونتها أو نعومتها .

ولعله يحسن ـ كمثال يتصل بسبب بما نحن فيه ـ الإشارة إلى إدراك «ابن الأثير» للفرق بين عمل النحو أو النحويين ، وبين تفهم الدلالات الأدائية التي تتجاوز مهمة عالم النحو ، ويرد هذا الفهم الوضيء عند حديثه عن «توكيد الضميرين» ، فيقول : إن قيل في هذا الموضع : إن الضمائر مذكورة في كتب

النحو ، فأي حاجة إلى ذكرها هاهنا ، ولم نعلم أن النحاة لا يذكرون ماذكرته ؟ ويجيب «ابن الأثير» : قلت : إن هذا يختص بفصاحة وبلاغة ، وأولئك لايتعرضون إليه وإنما يذكرون عدد الضمائر وأن المنفصل منه كذا . .

ولايتجاوزون ذلك ، وأما أنا فإني أوردت في هذا النوع أمرا خارجا عن الأمر النحوي ، ونكتفي بعرض حديثه الجيد في «توكيد المنفصل بالمنفصل» ، وتتضح في تحليله إدراكه للمفارق الأدائية ، وتعديها للنمط التقليدي ، كما يتضح الفرق بين ما يقوله ، وبين ما قاله «الآمدي» حول البيت نفسه الذي يعرض له «ابن الأثير» في قوله التالي :

وأما توكيد المنفصل بمنفصل مثله ، فكقول أبي تمام :

لا أنت أنت ولا الديار ديار
خف الهوى وتولت الأوطار

فقوله : لا أنت أنت ولا الديار ديار «من المليح النادر في هذا الموضع ، لأنه هو هو والديار ديار ، وإنما البواعث التي كانت تبعث على قضاء الأوطار زالت فبقى ذلك الرجل ، وليس هو هو على الحقيقة ، ولا الديار في عينيه من الحسن تلك الديار[٨] بينما يقول «الآمدي» ـ غير موفق على البيت نفسه ـ على رغم أنه ناقد متميز كما نعلم ـ يقول : لا أنت أنت «لفظ من ألفاظ أهل الحضر ، مستهجن وليس بجيد . لكن قوله : «ولا الديار ديار : كلام معروف من كلام العرب ، مستعمل حسن . . »[٩] .

كما أن تساند الكلمات التي يخلقها التناسب الحميم في علاقاتها الدلالية يؤدى إلى خلق تشكيل لغوي يتسم بالحيوية ويتميز بالبكارة ، كما أنه إذا تحقق تنظيم محكم للصلاة الداخلية بين الكلمات ، فإن الصور المعطاة تكتسب فعالية تكسر سكونية البناء النحوي في نسقه المتسم بجهامة ثباته ورتابة نظامه . ولذلك فإن التركيب الأدائي ينحرف عن النمط التقليدي بأن يتضمن بعض الملامح التي يتفرد بها عما سواه ولا ينبغي أن ننظر إلى الانحرافات على أنها رخص شعرية أو ابتداع فردي وإنما هى في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة

وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة . وإن هذا ليبدو واضحا إذا نحن اعترفنا بأنه ليس ثمة نظام لغوي يملك نمطا واحدا فقط . إلا أن الواقع يبين أن كل مجتمع كلامي يشتمل على الأقل على نمطين ، متنافسين كما أن مفردات أية لغة تضم بين جنباتها أشكالا متنافسة .

وإن استخدام تلك العناصر التي تنتمي لنظم متعددة داخل إطار لغة واحدة يخدم الشاعر خدمة جليلة لأنه يستغلها بطريقة فنية لتؤدى غرضا يقصده الشاعر .

ومن ضروب الانحرافات الأخرى عن النمط المألوف فى اللغة ما قد يؤثر على النحو وعلى الانماط الفونومية لتلك اللغة هذه الحيل الشعرية والتي يلجأ إليها الشعراء عن قصد ويدخلونها كعنصر مكمل لعناصر أخرى شعرية ، فإلى جانب تطويع ونحت «واشتقاق» مفردات جديدة ، فإننا نجابه بمفردات غير مألوفة تركيبية سواء من ناحية تتابع الصوت أو من ناحية تكوينها أو تركيبها .

إن هذا التلاعب باللغة ـ رغم هذا ـ إنما يقوم على معرفة حدسية في ضمير الشاعر بالأنماط المجردة للغة وبالقواعد المسموح بها في تعاقب الأصوات ويمكنه ـ هنا ـ أن يستثمر فنيا هذه المنابع اللغوية فيما يعرف بتجاوز المعنى Transe Sense . إن التوظيف الكامل لما يمتلكه نظام اللغة من امكانات يمكن الشاعر من أن يوازن بين أفكاره وأطر قصيدته لكي تتوافق مع مايقابلها من عناصر صوتية ونحوية[١٠] .

وهذه العناصر تكمن في تصميم البناء الشعري نفسه من حيث تساند الكلمات التي يعدل بعضها من دلالات البعض الآخر ، ولتتجاوز بذلك التعديل حدودها المعجمية . وتكمن ـ كذلك ـ في نظام العلاقات الداخلية المستكنة في تركيبات الألفاظ نفسها ، وقد تكون في ذلك البث الإيحائي الذي يحيل المعنى الظاهري إلى مايختبىء خلفه من إيماءات ذات دلالات متعددة أحيانا ، شريطة أن يكون ذلك من غير اصطناع قرائن ذهنية يجردها المتلقى بسهولة رخيصة ، وهنا نتذكر المقولة الحسنة «إن من الفن ألا يظهر الفن» .

ولقد انتبه تراثنا إلى شيء من ذلك ، كما في هذه العبارة الخاطفة لابن جني

«ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في اللغة : من الحذوف والزيادات . والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف»[11] ونذكر له أيضا ما أسماه بشجاعة العربية على رغم أنه يرى التركيب اللغوي الذي ينحرف عن الاستعمال القاعدي يمثل ضرورات ، فإنه يحفل بالبنية الشعرية المتولدة عن هذا الانحراف ويقف بجانب الشاعر .

إن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ـ وبها ـ المنجز الأدبي ، تمر بمراحل متعددة من التنقيح والإزاحة والاختيار ، وجميع ذلك قد يكون بدافع تجسيد الفكرة ، أو البحث عن مزيد من التدقيق والتجويد .

وتتغلغل التشكيلات الأدائية داخل الاستعمال الحقيقي المتكىء على المعاني القاعدية ، وهى بهذا التداخل ، تفترض أن الدلالة الحرفية تترابط بصورها مع إحدى الصور الأخرى التى تمتلك قدرة التحول للإيحاء إلى دلالة أخرى ، وعلى ذلك فإن الأنماط المتعددة للتحول الدلالي هي التي تستطيع أن تطلق عليها التعبيرات المجازية Figures Speesh ومن ثم نتجاوز الانفصالية بين المعنى الأول والمعنى الثاني .

ومن هنا فإن التقابل بين المعنى «الحقيقي» والمعنى «المجازى» لم يعد ـ كما كانت تهتم بالبلاغة ـ مبحثا هاما أو ضروريا ، ويكون البديل هو تشكيلات الدلالة وصيرورتها ، حيث يكون «الدال» و «المدلول» في إناء واحد ، ولكن يحتاج ـ بالضرورة ـ إلى التحليل المتأني للنسيج اللغوي مع معرفة عميقة بتاريخ المعاني التي تعبر عنها الألفاظ ، وما قد حدث من تطور في الدلالة ، ففيما يتصل بالمستوى الصوتي للكلمات ، وعن أثره في معناها يمكن للتحليل أن يمدنا بدلالات حول الكلمات من حيث : الشيوع ، الندرة ، الاشتقاق ، والنحت ، وفيما يخص التركيب فإن تلك الصور في أنماطها المتعددة قد تساعد في معرفة تشكيلات الأداء من حيث : التوازي ـ التقابل ـ التعاكس ـ التمازج ـ والتناظر .

فالكلمات تتآزر مع الخواص الخيالية وتتراكب مع الأداء التصويري حتى كأن اللغة وسط ذلك كله تفقد خاصيتها المحددة لها كلغة ، وتصبح ضربا من

الصور ، وهنا تكون اللغة ليست مجرد أداة للتنفيذ وإنما أداة لتجسيد المعطى الفني الذي يرتبط بالنسيج الأدائي ، والذي تختلف خواصه الفنية ـ بالضرورة ـ على حسب القالب المصوغ فيه ، وهنا تكمن القدرة الفنية . أي في تفجير تلك الطاقات الكامنة ، والتي منها : تشاكلها وتواليها في أنساق تحمل موجات صوتية خاصة . والتي منها تعاقبها في توازن دقيق على حسب العاطفة أو المشاعر ، والتي منها : ما يتصل بخفوت يشف عن حالة معينة ، أو مايعلو ويرتفع على حسب حالة أخرى . (فالعبارات بتعاقبها البسيط أو المعقد ، بطابعها المتقطع المبتور ، واللامتصل ، أو بانسيابها الهادىء المتصل أو الصاخب ، يمكن أن تسهم بقسط وافر في التعبير عن المواقف أو المشاعر إذ من المفروض في الأحوال جميعا ـ مهما تنوعت ـ أن يشف الداخلي عن نفسه عبر التعبير اللفظي وأن يعين طابعه)(١٢) .

فعلى سبيل المثال هناك أنواع من الأدب لها إمكانية صوتية قوية . فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة ، والسمات اللغوية الخاصة التي تعرضها لا يمكن توضيحها إلا بألفاظ صوتية مصقولة ، ولابد أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادرا على إلقاء الضوء على مثل هذه المظاهر كالجناس والسجع والقافية ومايشابه القافية ، والوزن والايقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف اللينة ، وتتجمع الحروف الساكنة طبقا للموقع الذي ترد فيه وكيفية النطق بها ، فالحروف الساكنة تتجمع ، والأماكن تتبدل في ألوحدات الصوتية الواحدة في تركيب المقاطع المتتالية ، وكلها تمتزج وتتطابق لكي تعطي التأثير الشامل في النهاية ، وهذه كلها يرتبط بعضها ببعض لتبرز أنماطا هى نفسها تعد جزءا وأنماطا أكبر وبها جميعا يتكون خيط واحد متوحد ، وهذا يوحى بأن علم الأصوات يفترض وحدات تتناول سلسلة من التباين لمختلف الحالات يقوم بها امتداد الأصوات بأطوال مختلفة من تباين في تركيب المقاطع ، وتباين في النبر ونمط التنغيم ، وأي من هذه التباينات قد تكون له دلالة خاصة في أي نص منطوق أو مكتوب .

ينضاف إلى ذلك أن فكرة الوحدة والتركيب والمرتبة تكون ممثلة في النظام والدقة والإيضاح .

فميزان النظام هو التسلسل الهرمي للوحدات المميزة في اللغة ، كما أن مقياس الرتبة ومفهوم تبديل الرتبة يوضحان كيف يعمل عدد من الوحدات عملا واحدا في تركيب وحدة أخرى ، وكيف أن تركيب اللغة ليس مجرد كلمات متراصة ولكنها لها عمق أيضا ، فهى تعمل على تحليل التراكيب المعقدة في النص وإلقاء الضوء عليها .

ولعل التشبيه التالي يوضح صلة اللغة بالشعر . فلو قلنا إن اللغة تشبه لبنة الحجر التي تدخل في صنع شكل ما ، لكان التشبيه جامدا ، ولكننا إن شبهنا اللغة بالنار داخل الموقد ، لكان ذلك أقرب إلى محمول اللغة على الشعر ، ولعل التشبيه بالنار هنا به دلالة ، لأن لغة الشعر لها خاصية التوصيل لرسالة النار(١٣) .

وهنا يصح ذلك الرفض للمقارنة بين الكلمات في الشعر والهندسة المعمارية لما يوحيه هذا الشبه من أن الكلمات هى قوالب الطوب التي يبنى منها الصرح الأدبي . فلا يصدق أبدا تشبيه الكلمات بقوالب الطوب ، فهى تتحول وتتبدل ، تزيد وتنقص ، تذبل وتزدهر من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان ، ومن فم إلى فم ، وهى لاتبقى على حال واحدة ، فهى تكتسب لونا وعمقا وحيوية من مخالطة ماحولها ، فالكلمة الواحدة لها عدة أشكال ومعان متعددة في الجملة الواحدة .

وفي الوقت نفسه فإن التشكيل اللغوي للقصيدة يظل مستبطنا للغة أساسا ، ففي حين أن «خامة» اللغة تكون أصلا قبليا نظاما متسقا هرميا ومتكاملا ، فإننا نجد خامات مادة الخشب أو الحجر من الناحية الأخرى لاتكتسب هذا الاتساق الذي نعنيه إلا من خلال دخولها ضمن إطار النتاج الفنى بمعنى أن العناصر الداخلة في أي عمل فني من حيث هى لاتعدو أن تكون مادة خاما أو «فجة» لا تكامل فيها ، في حين أن القصيدة الشعرية هى برمتها كامنة في اللغة ، وتتجدد تلك القصيدة بالإمكانات الكامنة في اللغة ذاتها .

وإذا اخذنا في الاعتبار البنية اللغوية التحتية ، أو الكامنة The Underlying Linguistic Structure فإن اللغة الشعرية لغة ذات نسق معين ، يعاد فيه الترتيب

والتعديل للعناصر اللغوية .

وبالرغم من أن الشعر غالبا ما يستقى موضوعاته من مجرى الحياة اليومية إلا أن قضية موضوع القصيدة لا يمكن أن ننظر إليها بتلك البساطة على أنها مجرد صياغة لمادة استقيت من معاملات خارجية لتكوين موضوعات أدبية . فالبنية الكلامية ـ للشعر ـ تتشكل من تآلف وتمازج ، وتبادل وتوافق وموازاة وتقابل ، ومجال ذلك الأصوات اللغوية والتراكيب الأدائية ، وجميع ذلك خصائص قارة في بنى الشعر الكلامية .

كما أن الكتابة الشعرية لا تستوجب بحال التمسك بفكرة واحدة ففي حين ان محادثاتنا اليومية تدور حول فكرة واحدة نجد أن الشعر يتناول فكرة معينة ثم لا يلبث أن تدخل أفكار أخرى مولدة من أفكار أخرى حتى ولو لم يلمح الانتقال بين هذه الفكرات ، فمثلا في عمل شعري واحد قد تجد الفكرة الأساسية تتحاور مع أفكار أخرى منافسة ، وهنا تتولد تلك العلاقة الهرمية في تركيبة شعرية على أنه من المهم للغاية أن ننبه إلى أنه فى غيبة رابطة بين تلك الأفكار المتداخلة فان العمل الأدبي يفقد خاصيته الجوهرية ألا وهى وحدته[١٤] .

وإذا كانت كل الكلمات سكنتها أصوات سابقين ، فعلى القصيدة أن تشق طريقها وسط دغل كثيف ، حتى تتحاشى الوقوع في فخاخ الاستنساخ ، أو احتواء أصوات الآخرين لها . وعلى الشاعر أن يتغلب على سطوة العبارة الجاهزة ، وأن يهرب من إسار المعجم . وإن تركيبات النص في تشكيلاتها المختلفة هى التى تمنحه تفرده عن سواه ، حيث تتجسد مجالات تميزه في أدائه المصوغ فيه ، والذي يحميه ـ في ذات اللحظة ـ من السقوط في حبائل التكرار ، أو المحاكاة وتكسبه ـ في الوقت نفسه ـ تميزا عن سواه ، ويمنحه ـ كذلك ـ قيمة متفردة داخل قيم لقصائد أخرى لها تفردها هى الأخرى ، يضاف إلى ذلك أن «الشكل» لاينفصل عن «المضمون» فيما يخص كل فن من الفنون ، ويظل تجسيدا لبنية خاصة لها تشيؤها المندمج فى كينونة العيان الفني لموضوعها ، وهذا الموضوع يتميز ـ بالضرورة ـ عن سواه بخصائصه الكامنة في شيئيته ، فالمادة تتحلل وتندمج في (الشكل) الخاص بها ، كما أن المعطى الجمالي ليس له وجود

مسبق له سمات معينة يندرج بها تحت أي شكل فني ، وإنما يتحقق ذلك كله يتجسد المضمون في الشكل ، وهذا الشكل لايتحقق تميزه إلا بامتصاصه وتمثله لذلك المضمون ليتشيئا في شيء واحد .

إن التركيب الأدائي يستكشف العلاقة الباطنة بين الداخل والخارج ، وهذه العلاقة تدفع إلى انتظام الكلمات وإلى تنسيقها في أداء مخصوص ، كما أن المعطى الفني يرتبط بالنسيج الأدائي ، على حسب القالب المصوغ فيه ، وفي الشعر نستطيع تصور المعطى على نمط القصيدة بمجرد قراءة الأبيات الأولى ، مثلما نستطيع أن نحكم على نوعية عزف «البيانو» من الضربات الأولى للعازف بدون أن نحتاج إلى أن نستمع إلى المعزوفة كلها .

ومن ثم يكون المعطى الجمالي نتاج تنسيق متقن للكلمات من خلال تلك العلائق المنبثة في التركيب ، حيث يتجسد ذلك المضمر الذي ينبثق في وجدان المتلقي .

المراجع والهوامش

١ ـ «Style in Language»' America' 1964 P.65.
٢ ـ جورج سانتيانا «الإحساس بالجمال» ت . د . محمد مصطفى بدوي ـ القاهرة ـ مكتبة الأنجلو ـ ص١٩٠
٣ ـ بول هيرنادي «ماهو النقد» ت . د . سلامة حجاوى ـ بغداد ١٩٨٩ ـ ص٣٧ .
٤ ـ «الاحساس بالجمال» مرجع سابق ـ ص١٣٨
٥ ـ «دلائل الاعجاز» تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي ـ القاهرة ١٩٦٩ ص١١٤ .
٦ ـ «The Probleme of Style» Oxford Universty' 1922' P17.
٧ ـ «منهاج البلغاء» تحقيق محمد الحبيب ـ تونس ١٩٦١ ص٣٧٢
٨ ـ «المثل السائر» تحقيق طبانه والحوفي ـ القاهرة ـ مكتبة النهضة ١٩٥٩ ص١٩١ .
٩ ـ «الموازنة» تحقيق سيد صقر ـ القاهرة ـ دار المعارف ١٩٦١ ص٥١٢
١٠ ـ «Style in Language»' America' 1964 P. 65.
١١ ـ «الخصائص» تحقيق محمد علي النجار ـ بيروت ـ ج٢ ـ ط٢ ـ ص٣٦٠
١٢ ـ هيجل . فن الشعر . ت جورج طرابيشي ـ بيروت ١٩٨١ ص٧٠
١٣ ـ *«Linguistic and Style»' London' PP. 58 - 1963*
١٤ ـ *IBID - P.56.*

في الايقاع العربي وموسيقى الشعر :

الأسس الفكرية والمنهجية لنظام الخليل

جعفر ماجد

ما فتئت شخصية الخليل بن أحمد الفراهيدي تثير اهتمام المؤرخين والباحثين ، ولم ينكر عبقريته - ممن عرفه معرفة الباحث المحقق والعالم المدقق ، أي من سماهم الزبيدي « أهل العلم وحذاق أهل النظر »[1] - حتى أولئك الذين حاولوا إغفال فضله وإهمال ذكره . فأبو الطيب اللغوي يسميه « مفتاح العلوم ومصرفها »[2] ، حتى عُدَّ أذكى العرب ، « فلم يكن قبله ولا بعده مثله »[3] ، واعتبره ابن المعتز : « أستاذ الناس وواحد عصره »[4] ، وقال عنه الزبيدي : « والخليل بن أحمد أوحد العصر ، وقريع الدهر ، وجهبذ الأمة ، وأستاذ أهل الفطنة الذي لم ير نظيره ولا عرف في الدنيا عديله »[5] . ولم يضره أن قال فيه النظام : « توقد به العُجْب وفتنته دوائره التي لا يحتاج إليها غيره »[6] ، فالجاحظ الذي نقل قوله أقر بإحسانه في النحو والعروض .

وكان الخليل بن أحمد غير مقبل على الدنيا وأهل السلطان ، انتحى خصاً من خصوص البصرة يعيش فيه بالماء والخبز اليابس ، ولم يسلم رغم ذلك من شنآن الناس وغبن الدهر ، ناهيك أنه ، وهو من هو في التأليف « على مذهب الاختراع وسبيل الابداع »[7] لم تبلغ إلينا تآليفه ولا نكاد نعرفه إلا من خلال النقول ، وحتى « كتاب العين » وهو الأثر الوحيد الذي وصل إلينا حاملاً اسمه ، شككوا في نسبته إليه ، إلا أن هذا الشك لم يكن ناتجاً في الغالب عن تخطئة الخليل والحط من شأنه ، بل لأن الذين فعلوا ذلك مثل الزبيدي وابن جني يربأون به عما في الكتاب من الغلط والخلط[8] . قال الزبيدي : « نزهنا الخليل عن نسبة المحال إليه ونفينا عنه من القول مالا يليق به . . »[9] . وقال ابن جني : « . . فيه من التخليط والخلل والفساد مالا يجوز أن يحمل على أصغر أتباع الخليل فضلاً من نفسه »[10] .

ومن غريب أمر الخليل أنه « كره أن يكون لمن تقدمه تالياً وعلى نظر من سبقه محتذياً »[١١] فكان يبحث عن الجديد المبتكر في كل شيء ، حتى يمكن القول انه تنازل لسيبويه عن علمه في النحو ، وهو في كتابه « سيبويه المرجع والحجة »[١٢] ، قد ورد ذكره في ثلاثة وخمسين باباً وهي جل أبوابه ، وتحكى عنه أنه سأل الله بمكة « أن يرزق علماً لم يسبقه إليه أحد ، ولا يؤخذ إلا منه ، فرجع من حجه ، ففتح عليه بالعروض »[١٣] .

وقد أوتي الخليل ، إضافة إلى الذكاء والفطنة ، علماً جماً وثقافة واسعة ومامن علم تناوله وابتدع فيه إلا نتاج لهذه الشخصية الثرية الفذة التي ركبت على حب الكشف ، وامتلكت من أصناف المعرفة ما أهلها لتلك المغامرات العلمية الفريدة . وسنحاول التعرف على بعض ملامحها عسى أن نتبين الأسس الفكرية والمنهجية لطريقته التي « معن بها أشعار العرب » وأقام بها « دوائر أعجزت الأذهان وبهرت الفطن وغمرت الألباب »[١٤] .

عالم اللغة :

كل حديث عن نشأة المعجم العربي وتطوره لابد أن يبدأ بالخليل بن أحمد الفراهيدي . . لقد جاء الخليل في عصر تدوين اللغة وكان الناس قد خرجوا قبله إلى البادية يجمعون كلام العرب من أفواه العرب ، فكانوا يضعون الرسائل الصغيرة حول موضوع واحد ولكنهم لم يهتدوا إلى طريقة يؤلفون بها بين تلك الرسائل ، ووجد الخليل أمامه مادة ضخمة لا يمكن التعامل معها إلا بمنهجية دقيقة واستعمال منظم ومن هنا ظهرت قدرته على التنظير والتأسيس ، وانطلق من فهم روح اللغة التي يروم حصرها ، وتحديد خصائصها واستنباط قواعد تركيبتها البنيوية والصوتية . وما بالك برجل يفكر ويدبر ، فيضع منهجا يحصر به كل كلام العرب فلا يخرج منه شيء .

لقد أقر أول الأمر أن كلامهم مبني على أربعة أصناف ، الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي ، فضبط بذلك الحد الأدني والحد الأقصى للحروف الأصلية

في الكلمة العربية ، فالاسم لا يكون في أقل من ثلاثة ، وما زاد على خمسة في فعل أو اسم فهو ليس من أصل البناء . ثم ابتكر فكرة تقليب الحروف ليستخرج منها كل التركيبات الممكنة ، فالكلمة الثنائية لا تتصرف إلا على وجهين بتغيير موقع الحرفين منها ، أما الثلاثية فتتصرف على ستة أوجه ، والرباعية على أربعة وعشرين ، والخماسية على مائة وعشرين . إلا أن الكلمات المستخرجة من تقليب الحروف لم تنطق العرب بها كلها ، وكان لابد من معرفة ما دخل في كلامهم وما خرج عنه ؛ فجاء الخليل بالقاعدة الثالثة ، وهي قاعدة صوتية فرتب الحروف حسب مخارجها وعرف صفاتها وأسباب تآلفها وتنافرها فيما بينها ، وانتهى إلى أن في العربية ثلاثة حروف ذلاقة هي الراء واللام والنون وثلاثة حروف شفوية هي الفاء والباء والميم لا يخلو منها رباعي أو خماسي (فإن وردت عليك كلمة رباعية أو خماسية معراة من حروف الذلق أو الشفوية ولا يكون في تلك الكلمة من هذه الحروف حرف واحد أو اثنان أو فوق ذلك ، فاعلم أن تلك الكلمة محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب لأنك لست واجدا من يسمع من كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذلق والشفوية واحد أو اثنان أو أكثر)[١٥] ، فأخرج بذلك كل ما لا يخضع لهذه القاعدة وسدد على ذلك قائلا : (فلا تقبلن من ذلك شيئا مهما ورد عن ثقة) .

ومن استنتاجاته الصوتية أن هذه الحروف تكثر في البناء لنصاعتها وأن السين والدال ألزم للاسم من الحروف الأخرى ، وأن بعض الحروف لا تجتمع مثل الحاء والعين ، ومثل القاف والكاف ، وأن العين والقاف (لا تدخلان في بناء إلا حسنتاه ، لأنهما أطلق الحروف وأضخمها جرساً)[١٦] .

هذه القوانين الصوتية مكنت الخليل من أن يضع قاعدته الرابعة وهي معرفة المهمل والمستعمل ، فقاعدة التقليب تحصر كل الأبنية ولكن القاعدة الصوتية هي التي تبين مايجوز ائتلاف حروفه وما لا يجوز ، ولكن العرب لم تقله . فما أدى إليه التقليب وقالته العرب دخل في المعجم وما لم تقله ألغي وأهمل .

عالم الموسيقى :

جاء في ترجمة الخليل أنه ترك كتاباً في النغم وكتاباً في الإيقاع ، فالزبيدي يقول إنه (ألف كتاب الموسيقى فزمّ فيه أصناف النغم وحصر به أنواع اللحون ، وحدد ذلك كله ولخصه وذكر مبالغ أقسامه ونهايات أعداده ، فصار الكتاب عبرة للمعتبرين وآية للمتوسمين)[١٧] ، وفي « الفهرست » لابن النديم : (وللخليل أيضاً من الكتب كتاب النغم وكتاب الايقاع »[١٨] وفي « طبقات الشعراء » لابن المعتز : (وله أيضاً في الألحان والنغم كتاب معروف)[١٩] وفي « وفيات الأعيان » : (وللخليل بن أحمد من التصانيف كتاب العين . . وكتاب النغم)[٢٠] .

فالإجماع حاصل على أن للرجل علماً بالموسقى إلا أن من المترجمين من ذكر له كتاباً واحداً ومنهم من ذكر له كتابين ، مثل النديم وياقوت ، إلا أن عدم وقوف بعضهم على كتاب الإيقاع من ناحية وترددهم في التسمية بين « النغم » و « الألحان » و « الموسيقى » من ناحية أخرى قد يكون نتيجة اكتفائهم بالإشارة إلى الكتابين بلفظ شامل لأن الإيقاع يدخل في علم الموسيقى كما يدخل النحو في علم اللغة ، إلا أنهم لم يهملوا التأكيد على معرفة الخليل بالإيقاع . ولم يكن علمه به وبالموسيقى - بشهادة مترجمة - إلماماً سطحياً بسيطا ، بل له في ذلك ، دور المعلم والمؤسس حتى أن إسحاق بن إبراهيم الموصلي - وما أدراك من هو - يعترف بفضله عليه . حتى أنه لما صنع كتابه في النغم واللحون عرضه على إبراهيم بن المهدي فقال له : (لقد أحسنت ياأبا محمد ، وكثيرا ما تحسن !) فقال إسحاق : (بل أحسن الخليل ، لأنه جعل السبيل إلى الإحسان)[٢١] .

الشاعر :

نسب إلى الخليل بن أحمد شيء من الشعر ، ولم يأت في ترجمته أنه خلف ديواناً فيما خلف من التصانيف . وقد أشرف على جمع هذا الشعر وتخريجه وتحقيقه

الأستاذان حاتم الضامن وضياء الدين الحيدري[٢٢] ، وهذه المقطوعات لا تضع الخليل في صف الشعراء ، وحتى إن صحت نسبتها إليه فلا تزيد على كونها من نظم العلماء الذي وجد في كل عصر ، كما أنها لم تسلم من العوامل التي كان لها دور في نحل الشعر ، كحشر الخليل في أعيان الشيعةومدح آل البيت ، إلا أن هذا لا ينفي أنه كان يعرف صناعة النظم ويتقنها وإلا لما وصل إلى ما وصل إليه في فهم نظامها وضبط قواعدها . وإذا لم تتوفر له موهبة الشاعر ، فقد توفر له علم العالم وحذق الصانع البارع ولا حاجة إلى اتخاذ هذه المقطوعات حجة في ذلك إذا لم يكن في نسبتها ما يقنع ، فعلمه المبتكر وطريقته المستحدثة هما الحجة والدليل . ومهما يكن من أمر ، فقد ذكر أنه كان يقطع الشعر ، حتى ظن به الجنون لأن الناس لم يتعودوا ذلك . قال ابن النديم : (وكان شاعرا مقلاً)[٢٣] .

عالم الحساب :

لم يترك الخليل تصنيفاً في الحساب مثلما ترك في اللغة والعروض والموسيقى ، ولكنه معدود في عداد العلماء الرياضيين ، ولعل أكبر دليل على ذلك ما ذكره ابن خلكان نقلا عن ابن الجوزي في « شذور العقود » حين قال :

(. . . وكان سبب موته أنه قال : أريد أن أقرب نوعاً من الحساب تمضي به الجارية إلى البيّاع فلا يمكنه ظلمها ، ودخل المسجد وهو يعمل فكره في ذلك ، فصدمته سارية وهو غافل عنها بفكره ، فانقلب على ظهره ، فكانت سبب موته)[٢٤] .

إذن ، هذا رجل ، اجتمع لديه العلم باللغة ، والعلم بالموسيقى ، والعلم بالشعر ، والعلم بالحساب ، فكان اجماع ذلك هذه الشخصية التي أحدثت علمين جديدين في التراث العربي : المعجمية والعروض . والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن عند النظر في هذين الاكتشافين هو : بماذا بدأ الخليل ؟ بتأليف المعجم (كتاب العين) أم بتأليف الدوائر ؟ أي بحصر المفردات أم بحصر الأوزان ؟

الكتب التي ترجمت للخليل لا تجيب بوضوح على هذا السؤال ، فابن النديم يقدم الحديث عن كتاب العين لأهميته ثم يقول : (وللخليل أيضاً : كتاب النغم ، كتاب العروض . . .) وهذا لا يعني الترتيب في الزمن ، وابن خلكان ينقل عن حمزة بن الحسن الأصبهاني تأكيده على اختراع الخليل علم العروض ثم يذكر بعده ، في سياق حديثه عن عبقريته ، (تأسيسه كتاب العين الذي يحصر لغة أمة من الأمم قاطبة)[٢٥] . وذكر ياقوت تصانيفه بترتيب يجعل « كتاب الإيقاع » و « كتاب العروض » قبل « كتاب العين » ، قال : (وللخليل من التصانيف : كتاب الإيقاع ، وكتاب الجمل وكتاب الشواهد وكتاب العروض وكتاب العين في اللغة)[٢٦] .

وأوضح من ذلك كان ترتيب الزبيدي الذي ذكر عمله في المعجم بعد عمله في العروض والموسيقى حتى كاد يقول إنه أعاد عمله الأول في العمل الثاني . قال :

(ثم ألف على مذهب الاختراع وسبيل الإبداع كتابي الفرش والمثال في العروض ، فحصر بذلك جميع أوزان الشعر . . ثم ذهب بعد ـ في حصر جمع الكلام ـ مذهبه من الإحاطة التي لم يتعاطها غيره ولا تعرضها أحد سواه ، فكثف الكلام وزم جميعه . .)[٢٧] .

فهو لم يكتف باستعمال (ثم) التي تفيد الترتيب بل جعل مذهبه في المعجم مثل مذهبه في العروض والموسيقى . . والأمر ، كما سنرى ، لا يهم فيه الترتيب لأنه عمل متكامل يقوم على أسس فكرية واحدة ويستعمل منهجية واحدة .

قسم الخليل الكلام المنظوم إلى خلايا إيقاعية هي السبب والوتد مثلما قسم الكلام إلى أصناف هي الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي ، فالثنائي يقابله السبب بنوعيه (حرفان متحركان أو متحرك يتبعه ساكن) ، والثلاثي يقابله الوتد بنوعيه (ثلاثة أحرف ، متحركان وساكن أو ساكن بين متحركين) ، ولو شئنا أن نواصل المقارنة لقلنا إن الرباعي تقابله الفاصلة الصغرى (ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن) والخماسي تقابله الفاصلة الكبرى (أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن) ولكن لا شيء يثبت أن الفاصلة كانت من أدوات الخليل وما اكتفاؤه بالسبب والوتد إلا دليل على فطنته ورد على من يعيب عليه جهله

بالمقطع كما سنرى فيما بعد ، فابن عبدربه لا يذكر من أجزاء التفاعيل إلا الأسباب والأوتاد ، وما الفاصلة الصغرى إلا السببان المقرونان وما الكبرى إلا اقتران سبب (ثقيل) بوتد (مجموع) .

هذه هي المرحلة الأولى من عمله ، وهي مرحلة الاستقراء وتفكيك الكلام إلى خليتين ايقاعيتين أساسيتين هما في نهاية الأمر المتحرك والساكن أي المقطع القصير (٧) والمقطع الطويل (-) .

وعمد في مرحلة ثانية إلى إدراج هذه المتحركات والسواكن في الدوائر التي هي من اكتشافاته المذهلة[٢٨] ، وطبق عليها قاعدة التقليب التي طبقها على الحروف في حصر الكلمات وتأسيس المعجم ، فكان يتولد عن التقليب أشكال إيقاعية (بحور) منها ما نطقت به العرب ومنها ما لم يدخل في استعمالها .

وهنا تأتي المرحلة الثالثة المماثلة للنظر فيما استعملته العرب من الكلمات ومالم تستعمله ، وهي مرحلة فرز المهمل والمستعمل . فالعرب لم تقل على كل البحور التي يولدها التقليب في الدوائر كما أنها لم تتكلم بكل الكلمات التي يولدها التقليب في المعجم ، وقد حاول بعض الشعراء أن ينظموا على البحور المهملة لكن تجاربهم لم يكتب لها البقاء لأنها خالفت طبيعة الذوق العربي .

واستعمل الخليل كذلك ـ مثلما فعل في كتاب العين ، القاعدة الصوتية فجعل للعروض كتابة خاصة تعتمد على السمع ، وقد ذكر ابن عبدربه ذلك تحت عنوان « مختصر الفرش » فقال :

(أعلم أن أول ما ينبغي لصاحب العروض أن يبتديء به ، معرفة الساكن والمتحرك فإن الكلام كله لا يعدو أن يكون ساكنا أو متحركا ، وأعلم ان كل ألف خفيفة أو ألف ولام خفيفتين لا يظهران على اللسان ويثبتان في الكتابة ، فإنهما يسقطان في العروض وفي تقطيع الشعر : نحو ألف « قال ابنكَ » أو ألف ولام نحو « قال الرجل » ، وإنما يعد في العروض ما ظهر على اللسان . واعلم أن كل حرف مشدد فإنه يعد في العروض حرفين : أولهما ساكن والثاني متحرك

نحو ميم محمّد ولام سلّام ، واعلم أن التنوين كله يعد في العروض نونا ساكنة ليست من أصل الكلمة »[٢٩] .

وأكبر الظن أن « الفرش » من مصطلحات الخليل ، ولئن لم يذكره ابن عبدربه في المتن فقد ذكرها في الأرجوزة :

هذا اختصار الفرش من مقالي		وبعده أقول في المثال
أولـــه والله أستعيـــن		أن يعرف التحريك والسكون
من كل ما يبدو على اللسان		لا كــل ما تخطــه اليـــدان
ويظهر التضعيف في الثقيل		تعـده حرفـين في التفصيل
مسكـــنا وبعـــده محـــركا		كنـــون كنا وكـــراء ســـرّكا

والدليل على أن « الفرش » من مصطلحات الخليل ما نقله السيوطي على لسان الزبيدي : (ثم ألف على مذهب الاختراع وسبيل الإبداع كتابي الفرش والمثال . .)[٣٠] ، هل يكون « الفرش » باباً من كتاب الخليل في العروض أو كتاباً من الكتيبات الصغيرة التي أفردها علماء ذلك العصر لموضوعات مستقلة مثل كتاب الخليل وكتاب الدارات ؟ . . هذا ما تحمله على فهم عبارة « مختصر الفرش » في العقد الفريد وعبارة : « هذا اختصار الفرش من مقالي » .

وخلاصة القول أن الخليل بن أحمد استعمل منهجاً واحداً في اللغة والعروض أقامه على الأسس الأربعة التي رأيناها :

أولاً : تطبيق قاعدة الفهم والاستقراء وتحديد بنية الخلية الكلامية والإيقاعية .

ثانياً : تطبيق قاعدة التقليب والحصر .

ثالثا : تطبيق القاعدة الصوتية .

رابعاً : تطبيق قاعدة المهمل والمستعمل .

وقد وزنت التفعيلات زنة الفعل وانتظمت البحور على أوزان (فعل) .

إلا أن سؤالاً محيراً يبقى عالقاً بالذهن : لماذا لم تصلنا أعمال الخليل باستثناء كتابه العين أو أشتات منه أو أخبار عنه ـ حسب التأويلات والافتراضات ـ وكلها أعمال للتأسيس في بابها ؟

هل الغبن وحده كاف لتفسير كل هذه الخسارة ؟

لقد عاش مغبوناً هذا الذي « لم ير رجل مثله » و « لم يكن قبله ولا بعده مثله حتى قال عنه النصر بن شميل :

(أكلت الدنيا بعلم الخليل وكتبه وهو في خُصّ لا يشعر به . . .)[٣١] . . ومازالوا يأكلون ويشتمون . والغريب أن الخليل لم يته بعلمه على الناس ولم يغلق باب الاجتهاد فيها وجههم . . وما أجمل قوله حين سئل عن العلل : عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك ؟ فقال :

(إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها ، وعرفت مواقع كلامها ، وقام في عقوله علله ، وإن لم ينقل ذكر عنها ، واعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه ، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست ، وإن تكن هناك علة له فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء ، عجيبة النظم والأقسام ، وقد صحّت عنده حكمة بانيها ، بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة ، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال : إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا ، ولسبب كذا وكذا ، سنحت له بباله محتملة لذلك ، فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار ، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة ، إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك ، فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هي أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت بها ! » . .

الهوامش

١) السيوطي : المزهر في علوم اللغة و أنواعها ـ طبعة عيسى البابي الحلبي ١/٨٢ .
٢) مراتب اللغويين . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ القاهرة ص : ٢٩
٣) المزهر ٢/٤٠١
٤) طبقات الشعراء ـ دار المعارف ١٩٢٦
٥) المزهر ١/٨٠
٦) الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق عبدالسلام هارون ١٩٦٨ . ج ٧/١٦٥
٧) المزهر ١/٨١
٨) انظر فصل د . عبدالقادر المهيري : « الخليل بن أحمد وكتاب العين ـ حوليات الجامعة التونسية ـ العدد ٢٨/١٩٨٨
٩) المزهر ١/٨٢
١٠) المصدر السابق ١/٧٩
١١) نفس المصدر ١/٧٧
١٢) اطلعنا على عمل جامعي مرقون للسيدة أمنة داود ابن عيسى عن « أثر الخليل في كتاب سيبويه » ـ اشراف د . عبدالقادر المهيري .
١٣) القفطي ـ إنباء الرواة على أنباء النحاة ـ القاهرة ١٩٥٠ ـ ج ١/٣٤٢
١٤) المزهر ١/٨٨
١٥) مقدمة كتاب العين ـ الكويت ١٩٨٠ ص : ٥٢
١٦) المصدر السابق .
١٧) المزهر ١/٨١
١٨) ص : ٣٩
١٩) ط . دار المعارف / ٩٦
٢٠) تحقيق أ . عباس ٢/٢٤٥
٢١) المزهر ١/٨١
٢٢) مطبوعات الجمعية الاسلامية للخدمات الثقافية ـ مستل من الأعداد : ٤ ـ ٦ للسنة الرابعة من « مجلة البلاغ » ـ مطبعة المعارف ـ بغداد ١٩٧٣ .
٢٣) ص : ٧٠
٢٤) ج ٢/٢٤٨
٢٥) ص : ٢٤٥
٢٦) ج ٦/٧٤
٢٧) المزهر ١/٨١ ـ ٨٢
٢٨) سنعود إلى الحديث عنها لفك رموزها في فصل لاحق .
٢٩) العقد الفريد ٦/٢٣٤
٣٠) المزهر ١/٨١
٣١) معجم الأدباء ـ المرجع السابق .